

ചെറുകഥാപ്രസ്ഥാനം



ഗ്രന്ഥകർതാ:

എം. പി. പോൾ. എം. എ.



ഒന്നാംപതിപ്പിന്റെ

മുഖവുര

ഈ ഗ്രന്ഥം ഒരു ലക്ഷണഗ്രന്ഥമായിട്ടാണ് സങ്കല്പിച്ച്പ്പെട്ടിട്ടുള്ളതെങ്കിലും, ഇന്നവിധത്തിലേ ചെറുകഥ എഴുതാവൂ, എന്നു നിർദ്ദേശിക്കുവാൻ ഞാൻ ഒരുമ്പെട്ടിട്ടില്ല; അങ്ങനെ നിർദ്ദേശിക്കുന്നതു സാമസ്യമായിരിക്കും. കവിയാണ് പ്രമാണങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കുന്നത്; നിരൂപകൻ അവ തിരഞ്ഞു കണ്ടുപിടിക്കുന്നതേയുള്ളൂ. ബാല്യം മുതൽക്കേ കഥാസക്തനായിരുന്ന ഒരുവന്റെ അനുഭവമാണ് ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ സഞ്ചയിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നുമാത്രം വിചാരിച്ചാൽ പോരുന്നതാണ്. ഈ ഗ്രന്ഥത്തിൽ പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുള്ള സിദ്ധാന്തങ്ങൾക്കും വായനക്കാരുടെ അനുഭവത്തിനും തമ്മിൽ എത്രകണ്ടു പൊരുത്തമുണ്ടെന്ന് അന്വേഷിക്കുന്നതു രസാവഹമായിരിക്കുമല്ലോ.

ചെറുകഥ ഒരു നൂതന പ്രസ്ഥാനമായതുകൊണ്ട് ഇന്നു ജീവിച്ചിരിക്കുന്ന പലേ കഥാകാരന്മാരുടെ കൃതികളെക്കുറിച്ചും പ്രസംഗവശാൽ ഓരോന്നു പറയേണ്ടതായി വന്നു കൂടിയിട്ടുണ്ട്. ഈ വിമർശനത്തിൽ യാതൊരു പുരോഭാഗിത്വവും ഇല്ലാതിരിപ്പാൻ ഗ്രന്ഥകാരൻ കഴിയുന്നത്ര ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിലും, പക്ഷാന്തരങ്ങളുണ്ടോ വാമെന്നുള്ള സംഗതി ഇവിടെ വിസ്മരിക്കുന്നില്ല.

ഈ ഗ്രന്ഥത്തിലെ ചില അദ്ധ്യായങ്ങൾ 'കേരളം' മാസികയിൽ ലേഖനരൂപത്തിൽ പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയിട്ടു

ജവയാണം. അവയിൽ തുരുത്തരമായ വൃത്യാസമെ
ന്നും വരുത്തിയിട്ടില്ല. തന്മൂലം ഭാഷാരീതിയിൽ കാല
ഭേദങ്ങളനുസരിച്ചുള്ള ചില വൃത്യാസങ്ങൾ ഓരോ അ
ധ്യായത്തിലും കണ്ടേക്കാം. ഭാഷാരീതിക്കു ഐകരൂപ്യം
വരുത്തുവാൻ ഗ്രന്ഥകാരൻ ശ്രമിച്ചിട്ടില്ല.

തൃശിവപേരൂർ,
1107 മിഥുനം 24-ാംനു }

എന്ന
ഗ്രന്ഥകർത്താ.

രണ്ടാംപതിപ്പിന്റെ

മുഖവുര

“നോവൽസാഹിത്യം” എഴുതി പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തി
യിട്ട് ഏതാനും ആഴ്ചകൾ കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ഒരിക്കൽ
അപ്പൻതമ്പുരാൻ തിരുമനസ്സുകൊണ്ട് ഇതെഴുതുന്നയാ
ളോടു ഇങ്ങനെ പറയുകയുണ്ടായി. “നമ്മുടെ ഭാഷയിൽ
പുത്തനായി വളർന്നുവരുന്ന ഒരു പ്രസ്ഥാനമല്ലേ നോവൽ?
അതിനെ ഇത്ര നിശിതമായി വിമർശിക്കുന്നത് നന്നോ?
അതിന്റെ വളർച്ചതടയുകയല്ലേ?” തിരുമനസ്സിലെ ഈ
ചോദ്യത്തിനു ഞാനെന്താണു മറുപടി പറഞ്ഞതെന്നു
ഇപ്പോൾ ഓർമ്മിക്കുന്നില്ല. കറേ ക്ഷുദ്രകൃതികളുടെ വ
ളർച്ചയെ തടഞ്ഞതുകൊണ്ട് ഭാഷയ്ക്കു വലിയ നഷ്ടമൊ
ന്നും പരാതില്ലെന്നോ മറ്റോ ആയിരിക്കണം ഞാൻ പ
റഞ്ഞത്. ഈടാറ കൃതികളുടെ മൂല്യത്തിനു നിരൂപ

ണംകൊണ്ട് ഇടിവുതട്ടിയതായി കേട്ടിട്ടില്ല. നോവലെഴുത്തു വ്യവസായത്തെ കുറേക്കാലമായി ബാധിച്ചിരിക്കുന്ന മാന്യത്തിനു വേറെവല്ല കാരണവുമുണ്ടായിരിക്കണം.

നോവലിന്റെ കാര്യം എങ്ങനെയിരുന്നാലും നമ്മുടെ ചെറുകഥകൾക്കു അക്കാലനിരൂപണംകൊണ്ട് യാതൊരുമാനിയും സംഭവിച്ചിട്ടില്ലെന്നു ഇക്കഴിഞ്ഞ പത്തു പതിനഞ്ചുകൊല്ലത്തെ ചരിത്രം നിസ്സന്ദേഹം തെളിയിക്കുന്നു. 1932-ലാണ് ഇപ്പസ്തകം "ചണ്ഡകമാപ്രസ്ഥാനം" എന്നപേരിൽ ആദ്യമായി പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയത്. നാമിന്ന് അഭിനന്ദിക്കുന്ന ഒന്നാതരം ചെറുകഥകളെല്ലാം തന്നെ പുറത്തുപോയത് അതിനു ശേഷമാണ്. അന്നു ചെറുകഥയെഴുത്തുകാരുടെ കൂട്ടത്തിൽ ഈ വി. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ പേരാണ് പെരുമയാന്നിരുന്നത്. എം. ആർ. കെ. സി.; നാരായണപ്പൊതുവാൾ എന്നിവരും മികച്ച ചെറുകഥാകാരന്മാരായി എണ്ണപ്പെട്ടിരുന്നു. പൂർവ്വഗാമികളെന്നു വിളിക്കപ്പെട്ടവൻ ഒടുവിൽ കുഞ്ഞുകൃഷ്ണമേനോൻ, വേങ്ങയിൽ നായനാർ ഇങ്ങനെ ഏതാനുംപേരുകൾ മാത്രമേ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. തന്മൂലം ഇപ്പസ്തകത്തിൽ പ്രതിപാദിച്ചിരിക്കുന്ന കഥാപാത്രമാണതത്വങ്ങൾക്കു ഉചിതമായ ദൃഷ്ടാന്തങ്ങൾ നമ്മുടെ ഭാഷയിൽ വിരളമായിരുന്നതിനാൽ ഇതരഭാഷകളിലുള്ള ചെറുകഥകളെ ആശ്രയിക്കേണ്ടിവന്നു. ഭാഷങ്ങൾ ഉദാഹരിക്കുവാൻ അകലെയെങ്ങും പോകേണ്ടി വന്നില്ല. അന്നത്തെ പത്രങ്ങളിലും മാസികകളിലും ധാരാളം ദൃഷ്ടാന്തങ്ങളുണ്ടായിരുന്നു.

ഇന്നത്തെ സ്ഥിതി അതല്ല. ഇന്ന് നമ്മുടെയിൽ ഒന്നാകീടയിലുള്ള ചെറുകഥകളുണ്ട്.

ലും തുണത്തിലും നമ്മുടെ കഥാസാഹിത്യം ദൈനന്ദിനം അഭിവൃദ്ധിപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. വഴിപിഴച്ച എടുത്തു പാട്ടങ്ങളും കൂട്ടത്തിൽ ഉണ്ടായേക്കാം. എന്നാലും ആകെ കൂടി-നോക്കുമ്പോൾ നമുക്കു അഭിമാനത്തിനു ധാരാളം വകയുണ്ട്. ഇരുന്നൂറുണ്ടാണു് ഇപ്പസ്തകം എഴുതിയിരുന്നതെങ്കിൽ ഇതിന്റെ രൂപം ആകപ്പോടെ വ്യത്യാസപ്പെട്ടേനെ; ദ്രഷ്ടാന്തപരമായ ഉള്ളടക്കവും മിക്കവാറും മാറേണ്ടിവരുമായിരുന്നു. പക്ഷേ ഞാൻ പരിശുദ്ധ കൊല്ലം മുൻവഴുതിയതിൽ യാതൊരുമാറ്റവും ഇപ്പോൾ വരുത്തിയിട്ടില്ല. ദ്രഷ്ടാന്തങ്ങൾ ഇപ്പോൾ പഴഞ്ചനാ യീപ്പോയിട്ടുണ്ടെങ്കിലും കലാപരമായ സിദ്ധാന്തങ്ങളുടെ സാധുത്വം അന്നും ഇന്നും ഒന്നുപോലെയാണെന്നു മാത്രമാണു് എന്റെ സമാധാനം. പോരെങ്കിൽ ഉടച്ചുവാക്കു വാനുള്ള സമയവും ഉന്മേഷവും എനിക്കു് ഇരുന്നൂറുണ്ടായിരുന്നില്ലെന്നു കൂടി പറയാം.

ചെറുകഥ എന്റെ ഐക്യ വിഷയമാണെന്നു പലരും ധരിച്ചുവെച്ചിട്ടുണ്ടു്. ഏതാനും കൊല്ലങ്ങൾക്കുമുമ്പു മഹാകവി വള്ളത്തോളിനു് എന്നെ ഒരു സ്നേഹിതൻ പരിചയപ്പെടുത്തിക്കൊടുത്തപ്പോൾ മഹാകവി പറഞ്ഞു: “ഓഹോ! ഞാൻ ധാരാളം കേട്ടിട്ടുണ്ടു്; വായിച്ചിട്ടുമുണ്ടു്. ആ ചെറുകഥകളെപ്പറ്റി എഴുതുന്ന ആളല്ലേ?” അങ്ങനെയൊരു പ്രശസ്തി എനിക്കുണ്ടെങ്കിൽ ഇരിക്കട്ടെ. പക്ഷേ ഒന്നുണ്ടു്. ഈ പ്രശസ്തികൊണ്ടോ എന്തോ, ചെറുകഥകളെപ്പറ്റി പലപ്പോഴും എഴുതുകയും പ്രസംഗിക്കുകയും ചെറുകഥാസമാഹാരങ്ങളെക്കുറിച്ച് അഭിപ്രായം പറയുകയും ചെയ്യേണ്ടി വന്നതു നിമിത്തം പ്രസ്തുത വിഷയം ഏറെക്കുറെ എനിക്കു മുഷിപ്പനായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ടു്.

രണ്ടാപതിപ്പിൽ യാതൊരു ഭേദഗതിയും ചെയ്യാതിരിക്കുവാൻ ഇതും ഒരു കാരണമാണെന്നു പറയാം.

“ഖണ്ഡകമാപ്രസ്ഥാനം” എന്ന പേരിലാണ് ഈ പുസ്തകം ആദ്യം പ്രസിദ്ധപ്പെടുത്തിയത്. എന്നാൽ സാങ്കേതികാത്മത്തിൽ “ഖണ്ഡകാവ്യം” എന്ന സംജ്ഞയ്ക്കു സിദ്ധിച്ചിട്ടുള്ള പ്രതിഷ്ഠ “ഖണ്ഡകം” എന്നതിനു സിദ്ധിച്ചിട്ടില്ല. “ഖണ്ഡകം” എന്നു പറഞ്ഞാൽ ഒരു കഥാഖണ്ഡമെന്നു പലരും ധരിക്കുവാനിടയുണ്ട്. അപൂർണ്ണതയാണ് അതിൽനിന്നുളവാകുന്ന അത്ഥപ്രതീതി. എന്നാൽ ഖണ്ഡകാവ്യത്തിലെന്നപോലെ ചെറുകഥയിലും യാതൊരു അപൂർണ്ണതയുമില്ല. (അതിന്റെ മുരളിയ പരിധിക്കുള്ളിൽ അതു പൂർണ്ണമാണ്. അതിനുമുണ്ട് ആരംഭവും മദ്ധ്യവും അവസാനവും. അതു മറ്റൊന്നിന്റെ അംശമോ ഖണ്ഡമോ അല്ല. തന്മൂലം “ചെറുകഥ” എന്ന സംജ്ഞയാണ് കേറേണ്ട ഉചിതമെന്നു തോന്നുകയാൽ ഈ പതിപ്പിൽ “ചെറുകഥാപ്രസ്ഥാനം” എന്നു തലക്കെട്ടാണു സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്.)

ഈ വിമർശനഗ്രന്ഥത്തിൽ അനുവർത്തിച്ചിരിക്കുന്ന പ്രതിപാദനരീതി ചരിത്രപരമോ കാലാനുഗതീകമോ അല്ല. ചരിത്രപരമായി നോക്കുമ്പോൾ ഇതിലുള്ള പല പ്രസ്താവങ്ങളും അപൂർണ്ണവും അാ്യക്തവുമായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ട്. ഒരു ദൃഷ്ടാന്തമെടുക്കാം. (ചെറുകഥയുടെ ഉൽഭവസ്ഥാനം അന്വേഷിക്കയാണെന്നു) ഒന്നാം അദ്ധ്യായത്തിൽ പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഒരു സാമാന്യപ്രസ്താവമെന്ന നിലയ്ക്കു് ഇതു ശരിയാണ്. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ ചെറുകഥയെ ഒരു വിശിഷ്ട സാഹിത്യ വിഭാഗമാക്കുന്നതിൽ അന്വേഷിക്കയിലെ എഴുത്തുകാരാണു മുന്നിട്ടു പ്രവർത്തിച്ചിട്ടുള്ളതു്. എന്നാൽ ചരിത്രദൃഷ്ട്യാ

നേരക്കുമ്പോൾ ഈ പ്രസ്താവം അപൂർണ്ണമാണ്. ചെറിയ കഥകൾ പുരാതന കാലത്തിലും പുറപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ബൈബിളിലെ രൂമിന്റെ കഥ ഒന്നാംതരം ചെറുകഥയാണ്. അറബി കഥകളിൽ (അസപാഭാവികമായുള്ളവയൊഴിച്ചു മറ്റുള്ളവയിൽ) ചില നല്ല ചെറുകഥകൾ കാണുന്നുണ്ട്. സ്കോട്ടിന്റെയും മറ്റും നോവലുകളിൽ പ്രസംഗവശാൽ ചേർത്തിട്ടുള്ള ഉപകഥകളിൽ ചെറുകഥയുടെ ലക്ഷണങ്ങളൊട്ടുമില്ലാത്തതും തികഞ്ഞിട്ടുള്ളതായി കാണാം. എന്നിരുന്നാലും ഇവയെ ഗർഭാശയത്തിലുള്ള വളർച്ചയുടെ ദൃഷ്ടാന്തങ്ങളായിട്ടു മാത്രമേ കണക്കാക്കുവാൻ നിവൃത്തിയുള്ളൂ.

സ്ഥൂലപരിശോധനയിൽ ചെറുകഥാചരിത്രത്തിൽ രണ്ടു ഘട്ടങ്ങൾ കാണാം. മോപ്പസാങ്ങ്, ചെക്കോവ് എന്നിവർക്കു മുമ്പുള്ള ചെറുകഥകൾ ഒന്നാംഘട്ടത്തിലും, അവർക്കു ശേഷമുള്ളവ രണ്ടാംഘട്ടത്തിലും ഉൾപ്പെടുന്നു. സൂക്ഷ്മമായി പരിശോധിക്കുന്നപക്ഷം പല അവാന്തരഘട്ടങ്ങളും കാണാൻ കഴിഞ്ഞേക്കാമെങ്കിലും അതിനിവിടെ ഉദ്ദേശിക്കുന്നില്ല. ഒന്നാംഘട്ടത്തിലുള്ള ചെറുകഥകളിൽ ക്രിമാവസ്തുവിനാണ് പ്രാധാന്യം; എന്നുവെച്ചാൽ, ഇതിവൃത്തത്തിലുള്ള രസകരമായ സംഭവവികാസമാണ് അവയുടെ ജീവൻ. മോപ്പസാങ്ങ് ചെറുകഥയായ ഒരു ഖണ്ഡകാവ്യമായി രൂപാന്തരപ്പെടുത്തി. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചെറുകഥകളിൽ 'സംഭവവികാസത്തേക്കാളധികം പ്രതിപാദനരീതിയാണ് നമ്മെ ആകർഷിക്കുന്നത്. റ്റുറഗ്വേംഗിയാണ് അവയുടെ കാതൽ. ചെക്കോവിന്റെ കഥകളിലും കഥാംശം വിരളമാണ്. ജീവിതനിരീക്ഷണപാടവത്തിലാണ് അവയെ കെട്ടിപ്പടുത്തിട്ടുള്ളത്. ഒരു ശാസ്ത്രജ്ഞന്റെ സൂക്ഷ്മവും സൂക്ഷ്മവുമായ നിരീക്ഷണപാടവഗുണങ്ങളെ അദ്ദേഹം

മാനസികലോകത്തിന്റെ മർമ്മസ്ഥാനങ്ങളിൽ വിരലോടിക്കുന്നു. മോപ്പസാങ്ങും, ചെക്കോവുമാണ് ചെറുകഥാചരിത്രത്തിലെ ദ്വിതീയഘട്ടത്തിന്റെ ഉപജ്ഞാതാക്കൾ. അവരുടെ അനന്തരഗാമികളെല്ലാം ഒരുവിധത്തിലല്ലെങ്കിൽ മറെറായ വിധത്തിൽ അവരോടു കടപ്പെട്ടവരാണ്.

നമ്മുടെ ചെറുകഥാസാഹിത്യവും ദ്വിതീയഘട്ടത്തിലേയ്ക്കു കാലെടുത്തു വച്ചിരിക്കുന്നു. ശ്രീ: എ. ബാലകൃഷ്ണപിള്ള അവർകളുടെ വിവർത്തനങ്ങളായിരിക്കണം അതിനു പ്രചോദനം നൽകിയത്. ദേവ്, തകഴി, പൊൻകുന്നം വർക്കി, ബഷീർ, പൊറൈക്കാട്ട്, ലളിതാംബിക അന്തർജ്ജനം എന്നീ കാമികന്മാരുടെയും അവരുടെ അനുജന്മാരും അനുജത്തികളുമായി കാരൂർ, സരസ്വതിഅമ്മ, ആർ. എസ്സ്. കരുപ്പ്, പുളിമാൻ, റാഫി മുതലായവരുടെയും തൂലികാവിലാസംകൊണ്ടു നമ്മുടെ കഥാസാഹിത്യത്തിനു ഇന്ത്യയിലെങ്ങായിട്ടുള്ള നേട്ടം കുറച്ചൊന്നുമല്ല. ഇവരിൽ മിക്കവരും യൗവനദശ തരണം ചെയ്തിട്ടില്ലാത്തവരാണ്. കേരളത്തിലെ മോപ്പസാങ്ങും ചെക്കോവും മാക്സിംഗോർക്കിയും മറ്റും ഏതേതാണെന്നു ഇനിയും നിർണ്ണയിക്കാനായിട്ടില്ല. ഏതായാലും ഒന്നു തീർച്ചയാണ്. (നമ്മുടെ ഭാഷയിൽ ചെറുകഥയോടൊപ്പം അഭിവൃദ്ധി പ്രാപിച്ചിട്ടുള്ള മറെറായ സാഹിത്യശാഖ ഇന്ത്യയിലെ ഉണ്ടായിട്ടില്ല. യഥാർത്ഥജീവിതത്തോടു ഇത്ര അധികം അടുത്തുവന്നിട്ടുള്ളതും ഇത്രമാത്രം ജനകീയവുമായ ഒരു സാഹിത്യവിഭാഗം നമ്മുടെ ഭാഷയിലില്ല.) അതിന്റെ ഭാവിയിലും ശോഭനമായിരിക്കുമെന്നുള്ളതിൽ എനിക്കു സന്ദേഹമില്ല.

പുത്തമ്പള്ളി, വരാപ്പുഴ.

ഗ്രന്ഥകർത്താ.

വിഷയപരിപാടി.

അദ്ധ്യായം	1-	പ്രാരംഭം.
"	2-	വിഷയാദാനം.
"	3-	കഥാബീജം.
"	4-	കഥാരൂപണം.
"	5-	"(തുടർച്ച) ആദ്യനാൾ.
"	6-	ആഖ്യാനരീതികൾ.
"	7-	പാത്രവിധാനം.
"	8-	സംഭാഷണം.
"	9-	തലക്കെട്ട്.

ചെറുകഥാപ്രസ്ഥാനം

അദ്ധ്യായം 1.

പ്രാരംഭം.

കാലങ്ങൾ കഴിയുന്നോടും ഉദരഭരിയ്ക്കുവാനുള്ള വ്യഗ്രത അത്യുൽക്കടമായിത്തീർന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു എന്നുള്ള ആവലാതി എങ്ങും കേൾക്കമാറുണ്ടല്ലോ. ഈ വ്യഗ്രത ഉപശമിപ്പിയ്ക്കുവാൻ വ്യവസായം, കൈത്തൊഴിൽ, തൊട്ടുള്ള ധനാഗമമാർഗ്ഗങ്ങൾ ഉത്തരോത്തരം വർദ്ധിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. ഏതന്തൂലം സമയത്തിന്റെ വിലയും ബഹുഗുണീഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. പണ്ട് ഒരു വിനാഴിക എന്നുവെച്ചാൽ ഒരു നാഴികയുടെ അർദ്ധതിലൊരംശം എന്നേ അർത്ഥമായിരുന്നുള്ളൂ. ഇന്നു ഒരു മിനിട്ട് എന്നു പറഞ്ഞാൽ, ക. ണ. പ. എന്ന തോതിൽ അതിന്റെ വില കണക്കാക്കേണ്ടിവരും. “സമയം” എന്ന ശബ്ദം “പണം” എന്നതിന്റെ പര്യായമായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ട്. ഗതാഗതമാർഗ്ഗങ്ങളുടെ സൗകര്യാധിക്യത്താൽ ദൂരം എന്ന വിളംബരമേതു നാമാവശേഷമായിരിയ്ക്കുന്നു. ആധുനികലോകം പ്രവൃത്തിമാർഗ്ഗത്തിൽ സദാ തപരിതഗമനം ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. മണിക്കൂറിൽ അർദ്ധതുമൈൽ ഓടുന്ന തീവണ്ടിയിലിരിയ്ക്കുന്നവർ ഉദ്ദിഷ്ടദിക്കിലെത്തുന്നതുവരെ വാഹനത്തിന്റെ ഗതിമാന്ദ്യം ശവിച്ചും കൂടെക്കൂടെ ഘടികാരംനോക്കിയും അക്ഷമരായി

ദാണീസമയം കഴിച്ച് കൂട്ടുന്നത്. (അനപേക്ഷിതമെങ്കിലും അനിവാര്യമായ ഈ വിശ്വാസമാവശ്യമായ സാഹചര്യങ്ങളിൽ നിന്നുള്ള ഒരു ഉപകരണമാണ് ചെറുകഥ.)

വിക്ടോറിയാറാണിയുടെ കാലത്തു് പുറപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരുന്നവയും എണ്ണയും ആയിരവും പുറപ്പെട്ടുള്ളവയുമായ നോവലുകൾ വായിക്കുന്നതിൽ അന്നുണ്ടായിരുന്ന ഗ്രന്ഥക്കുറവ് പ്രദർശിപ്പിച്ചു ക്ഷമാശീലം അഭ്യന്തരമാക്കി ആശ്ചര്യവിഷയമാണ്. ആ ഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ കാവ്യ ഗുണങ്ങളെക്കുറിച്ച് അവധാനശീലന്മാരായ സാഹിത്യ ഭിന്നങ്ങളും രസലോലുപന്മാരായ വിമർശകന്മാരും എത്ര തന്നെ കോലാഹലം കൂട്ടിയാലും, ഇന്നുള്ള ആളുകൾ അവ വായിക്കുന്നതിൽ പരാജയമായിരിക്കുകയുള്ളൂ. ബഹുജനങ്ങളുടെ മടിശ്ശീലയുടെ കെട്ടഴിയുന്നമെങ്കിൽ, അവരുടെ രുചിയ്ക്കു ഗ്രന്ഥകാരന്മാർ വശംഗതരാവുകതന്നെ വേണം. പച്ചമരുന്നുകളും അങ്ങാടിമരുന്നുകളും ശേഖരിച്ച് കഷായം പാകം ചെയ്യാൻ സെറുകയ്ക്കും മനസ്സും ഇല്ലാത്തവരെ “ഹോമിയോ”ക്കാർ പച്ചവെള്ളം കൊണ്ട് സംതുഷ്ടരാക്കുന്നതുപോലെ, മേട്രഗ്രന്ഥങ്ങളുടെ ദർശനമാത്രയിൽ ഭീതിപൂണ്ട ജനതതിയ്ക്കു എളുപ്പത്തിൽ ആസ്പദിയ്ക്കാവുന്ന സാഹിത്യരസം പ്രദാനം ചെയ്യുവാൻ ഗ്രന്ഥകാരന്മാർ ഉദ്യമിക്കുകയായി. സാധാരണന്മാർക്കു് കല്പിതകഥകളാണല്ലോ മഹാകാവ്യാദികളേക്കാൾ അഭിലഷണീയം. അത്തരം കഥകൾ (ഇളികാപരിമാണമാക്കി കൊടുക്കുവാനുണ്ടായ ശ്രമത്തിന്റെ ഫലമാണ് ചെറുകഥാപ്രസ്ഥാനം.)

വ്യവസായം, പ്രയത്നശീലം ഇത്യാദികളിൽ അഭി
 തീയസ്ഥാനമായ അമേരിയയിൽനിന്നാണ് ചെറുകഥ
 എന്ന സാഹിത്യവിഭാഗം പുറപ്പെട്ടതെന്നുള്ള സംഗതി
 പ്രത്യേകം പിന്തീയമാണ്. ഒരു നൂതനഭൂഖണ്ഡം അ
 ധിവാസോപയോഗ്യമാക്കിത്തീർക്കുവാനുള്ള സംരംഭത്തി
 നീടയിൽ, സുഖഭോക്താക്കൾക്കുമാത്രം സാധ്യമായ സാ
 ഹിത്യചർച്ച ചെയ്യുവാൻ അമേരിയ്ക്കായിവാസികൾക്കു
 അവസരം ലഭിച്ചില്ല. കഥാശ്രവണാസക്തി സർവ്വസാ
 ധാരണമാണെങ്കിലും. ഫീൽഡിങ്ങ് മുതലായ നോവലെ
 ഴ്റുകാരുടെ സുദീർഘകഥകൾ വായിക്കുവാൻ തദ്ദേശീ
 യർക്കു സൗകര്യം ഇല്ലാതിരുന്നതുകൊണ്ട്, (ഇർവിങ്ങ്,
 ഫാത്തോൺ, അല്ലൻപോതുടങ്ങിയ കഥാകാരന്മാർ സ്വീ
 രാജ്യനിവാസികളെ പ്രീണനംചെയ്യുവാൻ ചെറുകഥഎ
 ന്ന സാഹിത്യവിഭാഗം രൂപവൽക്കരിച്ചു.) ഇപ്രകാരം
 കഥ എന്ന ശാഖയിൽനിന്നു ചെറുകഥ എന്ന ഉപശാ
 ഖ കിളിപ്പാൻ സംഗതിയായി. ചെറുകഥയുടെ സ്വ
 തഃസിദ്ധമായ ഗുണവിശേഷത്താലും സാഹിത്യകുശലന്മാ
 രിൽനിന്നു ലഭിച്ച പ്രോത്സാഹനത്താലും, പരിഷ്കൃത
 രാജ്യങ്ങളിലെല്ലാം അതു അചിരേണ പടർന്നുപിടിച്ചു.
 ഇപ്പോൾ വർത്തമാന പത്രങ്ങളിലും മാസികകളിലും ക
 ഥാപാകതി അനുപേക്ഷണീയമായിട്ടാണല്ലോ വന്നുകൂടി
 യിരിക്കുന്നത്.

ചെറുകഥയുടെ ആവിർഭാവത്തെക്കുറിച്ചു ആലോചി
 യ്ക്കുന്നതായാൽ ഈ നൂതനപ്രസ്ഥാനത്തിനും ആനുകാ
 ലികപത്രങ്ങൾക്കും തമ്മിൽ വലിയ ബന്ധമുണ്ടെന്നു കാ
 ണാം. മാസിക ഗ്രന്ഥങ്ങൾ വിതരണമായിത്തീർന്ന കാല
 ത്താണ് ചെറുകഥയുടെ പുറപ്പാട്. ഇതു ശ്രദ്ധേയമായ

ഒരു സംഗതിയാണ്. നോവലിനു പരാപേക്ഷകൂടാതെ ജീവിക്കാം. അതു സ്വയമേവ ഒരു ഗ്രന്ഥമാണ്. എന്നാൽ ഒരു ചെറുകഥ തനിയെ പുറപ്പെടുവിക്കണമെന്നോ? മാസികയുടെ പുറങ്ങളിൽ അഭയംപ്രാപിക്കുകയേ അതിനു നിവ്വാഹമുള്ളൂ. പിന്നീട് പല ചെറുകഥകൾ “പരസ്പരസഹായസംഘം”മായിച്ചേന്ന് ഒരു പുസ്തകമായിത്തീർന്നുവരികാം. എന്നാലും ആരംഭത്തിൽ അതിനു പരാപേക്ഷകൂടാതെ ജീവിക്കുവാൻ സാധിക്കുകയില്ല. അതുകൊണ്ടാണ് മാസികഗ്രന്ഥങ്ങൾ പുറപ്പെടുവാൻ തുടങ്ങിയ പത്തൊമ്പതാം നൂറ്റാണ്ടുവരെ ചെറുകഥയ്ക്കു സാദരിത്വത്തിൽ യാതൊരു സ്ഥാനവും ഇല്ലാതിരുന്നതെന്നു ഉൾക്കൊള്ളാം.

ഗ്രന്ഥകടംബത്തിൽ ഇപ്രകാരം. അപതീണ്ണമായ ഈ അഭിനവാംഗത്തിന്റെ വിശേഷലക്ഷണങ്ങൾ നിരൂപകന്മാർക്കു് ഇണം അപരിച്ഛേദ്യമായിട്ടാണിരിക്കുന്നത്. മുൻപറഞ്ഞ “എഡ്ഗർ അല്ലൻപ്പോ” എന്ന ഗ്രന്ഥകാരൻ “ഏകദേശം ഒരു മണിക്കൂറിനുള്ളിൽ വായിച്ചുതീർക്കാവുന്ന ഒരു കഥയാണ് ചെറുകഥ” എന്നു നിർവചിച്ചിട്ടുണ്ട്. “ഇരുന്ന ഇരിപ്പിൽ വായിക്കാവുന്ന ഒരു കഥ” എന്നും അദ്ദേഹം അത്യുത്ര പ്രസ്താവിക്കുന്നു. ഈ വിവരണത്തിൽ ചെറുകഥ ചെറുതാണെന്നല്ലാതെ അതിന്റെ വിശേഷലക്ഷണങ്ങളൊന്നുംതന്നെ പരാമർശിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല. തന്മൂലം ഈ വിവരണം ഒരു ശാസ്ത്രീയനിർവചനമാണെന്നു വിചാരിക്കുവാൻ വയ്യാ.

ചെറുകഥ ഇന്നതാണെന്നു പറയുന്നതിനേക്കാൾ ഇന്നതല്ലെന്നു പറയുന്നതാണ് എളുപ്പം. അതു കവിതയല്ല,

പ്രബന്ധമല്ല, ഉപന്യാസമല്ല, നാടകമല്ല, ആട്ടക്കഥയല്ല, നോവലല്ല—അല്ല, നോവലല്ല. ചെറുകഥ ഒരു ചെറിയ നോവലാണെന്നു പലരും ധരിച്ചുവശായിട്ടുണ്ട്. നോവൽ സംക്ഷേപിച്ചാൽ ചെറുകഥയാവുമത്രെ! ഇല്ല, നോവൽ സംക്ഷേപിച്ചാൽ നോവൽസംക്ഷേപമാവും; ചെറുകഥ യാവുകയില്ല. മഹാകാവ്യത്തെ ചുരുങ്ങിയ പരിധിയ്ക്കുള്ളിൽ സംഗ്രഹിച്ചാൽ ഖണ്ഡകാവ്യമാകുമോ? 'രഘുവംശം'യും 'മേഘസന്ദേശം'യും തമ്മിൽ വലുതെന്നും ചെറുതെന്നുമുള്ള വ്യത്യാസം മാത്രമാണോ ഉള്ളത്? 'മേഘസന്ദേശം' ഒരു 'ചെറുമഹാകാവ്യ'മാണെന്നു പറഞ്ഞാൽ സംസ്കൃതപക്ഷപാതികൾ ചന്ദ്രമാസമിളക്കും. ഈ വ്യത്യാസമുണ്ടോ, ചെറുകഥ, എന്നിവയ്ക്കു തമ്മിലുമുണ്ട്. രണ്ടും കഥകൾ തന്നെയാണെങ്കിലും, ആദർശം, വ്യാപ്തി, ഘടനം, എന്നിതുകളിൽ അവ വിജാതീയങ്ങളാണ്.

ചെറുകഥയുടെ വ്യാപ്തിരംഗം ഏറ്റവും പരിച്ഛിന്നമായതുകൊണ്ട് അതിലെ വസ്തുസ്വരൂപണം നോവലിലെ കഥാവസ്തുവിന്റെ വ്യാപനം പോലെയല്ല. കഥാരംഗത്തിനു വൈവിധ്യവും വിചിത്രതയും വരുത്തുന്നതിനും, പാത്രങ്ങളുടെ അന്തഃസ്ഥിതവൃത്തികളും അംഗവിക്ഷേപങ്ങളും പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നതിനും, അവയുടെ ഇടവും വലവും മുമ്പും പിമ്പും ചുറ്റിനടന്നു നോക്കുന്നതിനും, കൗമാരം, യൌവനം, വാല്യകൃം എന്നീ അവസ്ഥാന്തരങ്ങൾ തരണം ചെയ്യുമ്പോൾ സംഭവിക്കുന്ന സ്വഭാവഭേദങ്ങൾ സ്പഷ്ടമാക്കുന്നതിനും, ഉപകഥകൾ അനുബന്ധിച്ചും അംഗീയരസത്തിൽനിന്നു ഭിന്നങ്ങളായ ഇതരഭാവങ്ങൾക്കു സാമന്തസ്ഥാനം നൽകിയും കഥ ബഹുധാ രമണീയമാക്കിച്ചെയ്യുന്നതിനും മറ്റും നോവലഴുത്തുകാരന് ഉള്ള

സ്വാതന്ത്ര്യം ചെറുകഥയിൽ അനുവാദ്യമല്ല. നോവൽ കർത്താവ് നാനാവിഭവങ്ങൾ സജ്ജമാക്കി മുഷ്ടാനുഭവം ചെയ്തു വായനക്കാരിൽ ജനിപ്പിച്ചുകൊണ്ടു പരിശുഷ്ടി ചെറുകഥാകാരൻ ഏകവിഭവമൊഴെടുത്തു സഞ്ചാരമാക്കണം. നോവലിലെ പാത്രസമൂഹവും സംഭവബാഹുല്യവും ഹേതുവായി അതിനു എന്താണൊരു പരിപൂർണ്ണത ലഭ്യമാകുന്നുണ്ട്. ലോകവ്യാപാരങ്ങളുടെ നാനാത്വവും ഭിന്നഭിന്നങ്ങളായ ഉദ്ദേശ്യങ്ങളാൽ പ്രചോദിതമായ ജനാവലിയുടെ പരസ്പരസംശ്രയവും പ്രതിശ്രയവും നോവലിൽ പ്രതിബിംബിച്ചുകൊണ്ടു. രസനിഷ്പത്തിയ്ക്കു ഉതകുന്ന ഹൃദയസാമഗ്രികൾ ചെറുകഥാകൃത്തിനു ഏഷ് പ്രാപമാണ്.

ചെറുകഥയിൽ അവശ്യം വേണ്ടതായ തൂണും ഏകാഗ്രതയാകുന്നു. ഈ തൂണും ചെറുകഥയിൽ മാത്രമല്ല, സാഹിത്യരംഗം, ചിത്രമെഴുത്തു എന്നിങ്ങനെയുള്ള സൂക്ഷ്മാരകലകളിലെല്ലാം അത്യാവശ്യമാണെന്നുള്ളതു അവിതർക്കിതംതന്നെ. പക്ഷേ ഇവ ഓരോന്നിന്റേയും വ്യാപ്തിയനുസൃതമായി ഐകാഗ്ര്യത്തിനു പല വിരണാമവിശേഷങ്ങൾ സംഭവിക്കാറുണ്ട്. സാഹിത്യരൂപത്തിന്റെ പരിമിതി ആശ്രയിച്ച് ഏകാഗ്രത ദൃശ്യമായും ശിഥിലമായും ഇരിയ്ക്കും. നോവലിലെ പ്രതിപാദ്യവസ്തുവിനു പ്രായേണ ഐകരൂപ്യമുണ്ടെങ്കിലും വൈചിത്ര്യത്തിനുവേണ്ടി പ്രധാനകഥയോടു ഏകദേശം സംബന്ധമുള്ള ഉപകഥകളും ഉപപാത്രങ്ങളും നോവൽകർത്താവു സ്വീകരിക്കാറുണ്ട്. നോവൽ വായിക്കുന്നവർക്കുണ്ടാകുന്ന വികാരങ്ങൾക്കു പ്രകാരാന്തരങ്ങൾ സംഭവിച്ചുകൊണ്ടിരിയ്ക്കുന്നു. ഒരു വികാരം അത്യുഗ്രമായി നിലകൊള്ളുന്ന

പക്ഷം അതു അത്യന്തം ദുസ്സഹമായിത്തീരുന്നതുകൊണ്ടു അതിന്റെ തൈക്ഷ്ണ്യം പരിഹരിപ്പാൻ ഇതരവികാരങ്ങൾ ജനിപ്പിക്കുന്ന രംഗങ്ങൾ നോവൽകർത്താവു സൃഷ്ടിക്കുന്നു. എന്നാൽ ചെറുകഥയിൽ ഒരു വികാരത്തിനു മാത്രമേ ഇടമുള്ളൂ. അതു ഉപരൂപരി സമഗ്രമാക്കുന്നതിനു തൽക്കാരാവു ജാഗരൂകനായിരിക്കണം. ചെറുകഥയുടെ അംഗങ്ങളെല്ലാം തന്നെ ഈ ഒരു ഉന്നേയത്തെ ലക്ഷ്യീകരിക്കുന്നു. ഏകാഗ്രതയെ ഭഞ്ജിക്കുകയോ വ്യതിചലിപ്പിക്കുകയോ ചെയ്യുന്ന ഘടകങ്ങൾ ചെറുകഥയിൽ സ്വീകാർത്ഥമല്ല. ഇപ്രകാരം വ്യവസിതമായതു കൊണ്ടു ചെറുകഥയ്ക്കു അനന്യദൃശ്യമായ ഒരു വൈശിഷ്ട്യം ലഭ്യമാകുന്നുണ്ട്. വ്യാപകരംഗം പരിമിതമാണെങ്കിലും ഈ പരിധിയ്ക്കുള്ളിൽ അതിനു അപൂർവ്വദൃഢതകൾക്കതീതം അവഗാഹതയും ഉള്ളതായിക്കാണാം. ദീർഘമായ ഒരു വർണ്ണനയുടെ സാരാംശം സാക്ഷ്യമായ ഏകവാക്യത്തിൽ സംഗ്രഹിച്ചാൽ ആ വാക്യത്തിനു എത്രമാത്രം ഓജസ്സും ആശയപ്രയോജനവും ഉണ്ടാകുമോ, അത്രമാത്രം സമഗ്രതർവ്വത്തി ചെറുകഥയിലും ഉൽപ്പന്നമാകുന്നതാണ്.

വിഷയഭേദത്തെ ആസ്പദമാക്കി നിരൂപകന്മാർ, പ്രവൃത്തി, സ്വഭാവം, വസ്തുസ്ഥിതി, എന്നിങ്ങനെ മൂന്നു ഇനങ്ങളെ വ്യവഭാഷിക്കുന്നുണ്ട്. ഒരിക്കൽ സ്റ്റീവൻസൺ തന്റെ ഒരു സ്പെഹിതനോടു ഇപ്രകാരം പറയുകയുണ്ടായി: “ചെറുകഥകൾ പലവിധത്തിലൊഴുതാം. ഒന്നുകിൽ ഒരു പാത്രം സൃഷ്ടിച്ചു, അതിനനുരൂപമായ സംഭവങ്ങൾ സങ്കല്പിക്കുക. അല്ലെങ്കിൽ ആദ്യത്തെ ഒരു സംഭവം സങ്കല്പിച്ചതിനു ശേഷം അതിനോടു ഇണങ്ങുന്ന പാത്രങ്ങൾ

സ്വഷ്ടിയുണ്ടു്. ഇനി വേറൊരു ഇനംകൂടിയുണ്ടു്. ഏതെങ്കിലും ഒരു—നോക്കൂ!” (എന്നു പറഞ്ഞുകൊണ്ടു് സ്റ്റീവൻ സൺ കൈ ഉയർത്തി ആകാശത്തിൽ ഒരു ചുഴറ്റി.) “ഒരു സാഹചര്യം മനസാ വീക്ഷിച്ചുകൊണ്ടു് അതു പ്രതിഫലിപ്പിക്കുവാൻ സംഭവങ്ങളും പാത്രങ്ങളും രൂപവൽക്കരിക്കുക.” ഈ ഇനങ്ങൾ അന്യോന്യ പ്രതിഷേധങ്ങളല്ലാത്തതിനാൽ ഒരു ചെറുകഥയിൽ തന്നെ അവ മൂന്നും ഗാഢസംപ്രകടങ്ങളായെന്നുവരാം. എന്നാലും ഏതെങ്കിലും മൊന്നിനു മാത്രമേ ഓരോ കഥയിലും പ്രാധാന്യം കല്പിക്കപ്പെടുന്നുള്ളൂ.

പ്രവൃത്തിപരമായ ചെറുകഥയിൽ മനുഷ്യന്റെ സ്വഭാവത്തേക്കാൾ അവൻ ചെയ്യുന്ന പ്രവൃത്തികൾക്കാണ് പ്രാമുഖ്യം. ഒരു സംഭവം മറ്റൊന്നിനെ പിൻതുടരുന്നു. “ഇനി എന്താണ് സംഭവിക്കുവാൻ പോകുന്നതു്?” എന്നുള്ള ജിജ്ഞാസ വായനക്കാരെ ആദ്യത്തം പ്രവൃദ്ധോന്മേഷരാക്കുന്നു. ഒരു നായകൻ, ഒരു നായിക, അവരുടെ ശുഭ സമാഗമത്തെ പ്രതിരോധിക്കുന്ന ചില പാത്രങ്ങൾ അല്ലെങ്കിൽ സാഹചര്യങ്ങൾ, വിപ്ലവങ്ങളുടെ ദുരീകരണം, അഭീഷ്ടസിദ്ധി—എന്നിവയാണല്ലോ സാധാരണ കണ്ടുവരുന്ന കഥാഘടകങ്ങൾ. ഒടുവിൽ കഞ്ഞികൃഷ്ണമേനന്റെ ചെറുകഥകളെല്ലാം ഇത്തരത്തിൽപ്പെട്ടവയാണ്. പ്രണയപരതന്ത്രമായ യുവജനങ്ങളുടെ ചേഷ്ടിതങ്ങളാണ് അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രതിപാദ്യവസ്തു. ശ്രംഗാരവിഷയമല്ലാത്ത പ്രവൃത്തികളും ചെറുകഥയിൽ പ്രതിപാദിക്കപ്പെടാവുന്നതാണ്. ‘ഒരു മുതലനായാട്ടു്’ എന്ന കഥയിലെ പ്രതിഫലിതസരസ്വതും ആഹ്ലാദജനകവുമായ ഒരു കൃത്യനിർവ്വഹണമാകുന്നു. ഇത്തരം കഥകളിൽ പാത്രങ്ങളുടെ

ബഹിർവ്യാപാരങ്ങളെ നമ്മുടെ ഉൽക്കണ്ഠയെ വിലോപം കൂടാതെ വളർത്തിക്കൊണ്ടിരിക്കുന്നത്.

മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിനു പ്രാഥമ്യം നൽകുന്ന കൃതികളിലാകട്ടെ, സംഭവങ്ങൾ തുലോം ദർപ്പഭവം മാനസിക വൃത്തികളുടെ പ്രകാശനം സവിശേഷം ശ്രദ്ധയവമാകുന്നു. നിരൂപകന്മാർ അനുവദിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു മണിക്കൂറിനുള്ളിൽ ഒരു മനുഷ്യന്റെ സ്വഭാവത്തെക്കുറിച്ച് പരിപൂർണ്ണതാനും ലഭിക്കുന്നത് ലഘുസാധമല്ലാത്തതുകൊണ്ട്, സ്വഭാവത്തിന്റെ സൂക്ഷ്മശോധ മാത്രമേ ഓരോ കഥയിലും പ്രകടിതമാകുന്നുള്ളൂ. 'പ്രസ്തുത കഥകളുടെ വിഷയം മനുഷ്യജീവിതത്തിൽനേരിടുന്ന ധർമ്മസങ്കടങ്ങളാണ്. വിശ്വലാഭർമ്മങ്ങൾക്കിടയിൽപെട്ട അനുഷ്ടയം എന്തെന്ന രൂപമില്ലാതെ വിവശമാകുന്ന ഒരാൾ ഒടുവിൽ ഏതെങ്കിലുമൊരു പ്രവൃത്തിപദ്ധതി അനുവർത്തിക്കുന്നത് കാണുമ്പോൾ, ആയാളുടെ സ്വഭാവത്തിലുള്ള സങ്കർഷ്ഠങ്ങൾ ഏതെല്ലാമാണെന്നും ഏതിനാണ് പ്രാബല്യമെന്നും നമുക്കു മനസ്സിലാക്കാൻ കഴിയും. (ടാഗോറിന്റെ കഥകൾ ഇത്രമാത്രം ഹൃദ്യമായിരിക്കുന്നതിന്റെ കാരണം അവയിൽ പ്രത്യക്ഷീഭവിക്കുന്ന ഹൃദയമർമ്മജ്ഞതയല്ലാതെ മറെറാന്നല്ല.) അത്തരം കഥകൾ മലയാളസാഹിത്യത്തിൽ ഇനിയും ദർപ്പഭവമായിട്ടാണിരിക്കുന്നത്. കാരണം ദർശനമല്ല. പേന എടുക്കുന്നവർക്കല്ലാതെ അനായാസേന എഴുതുവാൻ കഴിയുന്ന കഥകളല്ല അവ. മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിന്റെ ഉൾക്കെട്ടിട്ടുള്ള അഭിജ്ഞാനം ക്കു മാത്രമേ ഏതാദൃശകഥകൾ രചിക്കുവാൻ കഴിവുള്ളൂ.

മൂന്നാമത്തെ വിഭാഗത്തിലുള്ള കഥകൾക്കു സ്ത്രീവൻസൺ കല്പിച്ചിട്ടുള്ള സംജ്ഞ പദാനുപദം ഭാഷാന്ത

രീകരിച്ചാൽ “അന്തരീക്ഷകഥകൾ” എന്ന അസംബന്ധം ജല്ലിയേണ്ടി വരും. സ്റ്റീവൻ സൺ കൈ ചുഴറ്റിക്കാണിച്ചിട്ടും പ്രകൃതകഥകളുടെ സ്വഭാവം വേണ്ടുവോളം വ്യക്തമായിട്ടുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നില്ല. സംഭവസംഹിതയാകട്ടെ പാത്രസ്വഭാവമാകട്ടെ അവയിൽ വിവരിയ്ക്കപ്പെടുന്നില്ല. ഏതെങ്കിലും ഒരു കാലത്തിന്റേയോ, ദേശത്തിന്റേയോ, സമുദായത്തിന്റെ ആന്തരികമോ ബാഹ്യമോ ആയ അവസ്ഥയുടെയോ, ദർശനീയമായ ഒരു വസ്തുവിന്റേയോ, പ്രതീതി വായനക്കാരിൽ ഉളവാകത്തക്കവണ്ണം ചില സംഗതികൾ കാലക്രമത്തിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യുകയോ വർണ്ണിക്കുകയോ ചെയ്യുന്ന കഥയാണ് “വസ്തുസ്ഥിതി” അഥവാ “നാറാമയ്യകഥ” എന്ന അഭിധാനത്തിൽ ഇവിടെ വിവക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നത്. ഇതിനെപ്പറ്റി ഉപരിജ്ഞാനം ഇല്ലാത്തവർ മലയാളത്തിലെ ചെറുകഥകളിൽവെച്ച് പലതുകൊണ്ടും അശുസ്ഥാനം അർഹിക്കുന്ന “ദുരാരക” എന്ന കൃതി വായിയ്ക്കട്ടെ. ഇതിന്റെ കർത്താവായ വേങ്ങയിൽ കുഞ്ഞുരാമൻനായനാർ ബോദ്ധ്യേ നഗരത്തിനടുത്തുള്ള പ്രലോഭനീയമായ ഒരു കാഴ്ച സ്വപ്നരൂപത്തിൽ വർണ്ണിച്ചു വായനക്കാരുടെ അന്തർനേത്രത്തിനു ഗോചരമാക്കുന്നു. ഇങ്ങനെയുള്ള കഥകളിൽ വസ്തുസ്ഥിതിയുടെ വ്യഞ്ജനത്തിനായി ചില സംഭവങ്ങളും പാത്രങ്ങളും സ്വീകൃതമാകുന്നുണ്ടെങ്കിലും, അവയ്ക്കു ഒരിക്കലും പ്രാധാന്യം നൽകപ്പെടാറില്ല.

മേൽപ്പറഞ്ഞവ കൂടാതെ “അനുമാനകഥകൾ” എന്ന അഭിധായിൽ നാലാമതൊരുവർഗ്ഗം ചിലനിരൂപകന്മാർ വ്യാപത്തിക്കുന്നുണ്ട്. അവയെ ഒരു പ്രത്യേകവർഗ്ഗമായി

ഗണിയ്ക്കുവാൻ ന്യായമില്ലെന്നും പ്രവൃത്തിപരമായ കഥകളുടെ ഒരു വകഭേദം മാത്രമാണ് അവ എന്നും മറ്റു ചിലർ സമത്വമിടുന്നുണ്ടെങ്കിലും, താദൃശകഥകളുടെ സ്ഥായിഭാവം പ്രവൃത്തികളുടെ അഥവാ സംഭവങ്ങളുടെ വൈചിത്ര്യത്തെയല്ല, പ്രത്യുത, ബുദ്ധിയുടെ ചില വ്യാപാരവിശേഷങ്ങളെയാണ് ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നത്. ശ്രദ്ധമായ ഒരു വധം അല്ലെങ്കിൽ ചെറുതുറന്നു സംഭവിയ്ക്കുന്നു എന്നിരിക്കട്ടെ. കഥാരംഭത്തിൽത്തന്നെ സംഭവം പ്രസ്താവമാവുന്നു. ഛായാകനേയോ മോഷ്ടാവിനേയോ അന്വേഷിച്ചു കണ്ടുപിടിക്കുന്നതിലുള്ള ഉപായങ്ങളും, സന്ദിഗ്ദ്ധമായ തെളിവുകൾ പിന്തുടന്നു, ഒന്നിൽനിന്നു മറ്റൊന്നിനെ അനുമാനം ചെയ്തു, ഒടുവിൽ സംഭവത്തിന്റെ യാഥാർത്ഥ്യം ഗ്രഹിയ്ക്കുന്നതിൽ അന്വേഷകൻ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ബുദ്ധിവൈഭവവുമാണ് കഥയുടെ ഭൂരിഭാഗം പ്രതിപാദിക്കുന്നത്. രസത്തിനു ആസ്പദമായിരിക്കുന്നത് പ്രസ്തുതാനുമാനത്തിന്റെ യുക്തിയുക്തത്വത്തെ. തന്നിമിത്തം ഇത്തരം കഥകളെ പ്രവൃത്തിപരങ്ങളായ കഥകളിൽനിന്നു വേർതിരിക്കുന്നതിൽ ന്യായമില്ലെന്നില്ല.

ഇത്രയും പറഞ്ഞതിൽനിന്നു് ചെറുകഥകളുടെ നാനാത്വം എത്രമാത്രമുണ്ടെന്നു ഏതാണ്ടു വിശദമായല്ലോ. എന്നാ. ഇതു് ഒരു സ്ഥൂലവിവരണം മാത്രമേ ആയിട്ടുള്ളു. കഥാബീജത്തെപ്പറ്റി പ്രതിപാദിക്കുമ്പോൾ കുറെക്കൂടി സൂക്ഷ്മമായി ചെറുകഥകൾ വിശകലനം ചെയ്യുവാൻ ശ്രമിയ്ക്കാം.



അദ്ധ്യായം 2

വിഷയാഭാസം

“നമ്മുടെ കലാവിദ്യാർത്ഥികൾ രമണീയവസ്തുക്കളുടെ എത്രയും ചെറിയൊരംശം മാത്രമേ കണ്ടെത്തി ഉപയോഗിച്ചിട്ടുള്ളൂ. പ്രകൃതിയിലുള്ള പദാർത്ഥങ്ങളുടേയും ധർമ്മങ്ങളുടേയും ഭൂരിഭാഗം ഇനിയും ഗുപ്തമായും, ആവിഷ്കരണം ഭീഷ്മിച്ചുകൊണ്ടുമാണ് സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്.” എന്ന് എമേഴ്സൺ ഒരിക്കൽ പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുണ്ട്. നീണ്ട നീളമുള്ള കിടക്കുന്ന ലോകമാണ് കഥാകാരന്റെ മൂലഗ്രന്ഥം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ചുറ്റിലും അകൃതകങ്ങളായ അസംഖ്യം നോവലുകൾ ദിവസേന അഭിനീതമാകുന്നുണ്ട്. കണ്ണുതുറന്നു നോക്കിയാൽ കഥാവിഷയം സർവ്വത്ര സുലഭമായിക്കാണാം. പക്ഷേ അനേകപേർ ലോകത്തെ കാണുന്നുണ്ടെങ്കിലും നോക്കുന്നില്ല. ഇതാണ് കഥാകാരന്മാരും സാധാരണന്മാരും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം. സഭാ സൂക്ഷ്മസ്ഥിതികൾ ഗ്രഹിക്കുവാൻ ജാഗരൂകനായ കഥാകൃത്തു് സാമാന്യദൃഷ്ടിയിൽപെടാത്ത പല സംഗതികളും ഹൃദിസ്ഥമാക്കി യഥാവസരം വിനിയോഗിക്കുന്നു. വിശിഷ്ട, ചെറുകഥാകാരന്റെ വിഷയം ഏറ്റവും പരിമിതമാകുകൊണ്ട് നാം നിസ്സാരമെന്നുവെച്ചു തള്ളുന്ന സഭാപദങ്ങൾ സൂക്ഷ്മദർശനയന്ത്രത്തിലെന്നപോലെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ ദൃഷ്ടിയിൽ പർവ്വതീഭൂതമായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്നു. ഒരിയ്ക്കൽ വർത്തമാനപ്പത്രം വായിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോഴായിരിയ്ക്കും വിഷയസപരൂപം അദ്ദേഹത്തിന്റെ മനസ്സിൽ ഉദയം ചെയ്യുന്നത്. മറ്റൊരി

യ്ക്കൽ പുസ്തകം വായിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കേ, അത്ഥവത്തായ ഒരു സൂചനം ലഭിച്ചെന്നു വരാം. വേറൊരിയ്ക്കൽ നഗര വീഥിയിലൂടെ നടക്കുമ്പോൾ വാതായനപാദാ ഭൂഷുവു മായ ഒരു കുടുംബകലഹം, അല്ലെങ്കിൽ പഥികന്മാർത മിലുണ്ടായവാഗ്വാദമാണു കഥാനിർമ്മാണോപയുക്തമായ വിചാരപരമ്പര ആയാളിൽ ഉദ്ദീപിപ്പിയ്ക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഇവയുടെ തുല്യാവബോധത്തിനുള്ള സന്നദ്ധത കഥാകാരന്റെ മനസ്സിനു എപ്പോഴും ഉണ്ടാകേണ്ടതാണ്.

നാം ദർശിക്കുന്ന വസ്തുക്കൾ ചെറുകഥാകാരനാകട്ടെ അവലോകനം ചെയ്യുന്നതാണ് ചെയ്യുന്നതെന്നു പഴഞ്ഞുവല്ലോ. ഇതു മാത്രമല്ല നമ്മുടേയും അദ്ദേഹത്തിന്റേയും X മനോവൃത്തികൾക്കുതമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസം. നിരീക്ഷിതമായവസ്തു ചർച്ചചെയ്യപ്പെടുമ്പോൾ നവമായ ഒരു ചൈതന്യം അതിൽ പ്രസരിച്ചുതുടങ്ങുന്നു. വസ്തു പ്രതീത (Objective) മായ ഇണങ്ങൽ കർതൃപ്രതീത (Subjective)മായിമാറുന്നു. ചെറുകഥാകർത്താവിന്റെ മനോഭിത്തിയിൽ ചിത്രീകൃതമായരൂപം ഭാവനാപ്രവർത്തനമൂലം സചേതനമായിത്തീരുകയും മിഴികളിമയ്ക്കുകയും

X ദർശനം ഒരു മനോവൃത്താപരമാണോ എന്നു വായനക്കാരിൽ ചിലർ സംശയിച്ചേക്കാം. നേത്രേന്ദ്രിയത്തിലൂടെ പ്രവേശിക്കുന്ന ബാഹ്യർപ്പോകവാൻ ചില ഞരമ്പുകളായ അഞ്ചലോട്ടക്കാർ വഴിയായി മസ്തിഷ്കത്തിൽ ചെല്ലുകയും ആ വർത്തമാനം തനിക്കു കിട്ടിയെന്ന് ബുദ്ധി സമ്മതിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ മാത്രമേ ദർശനം പൂർണ്ണമാകയുള്ളൂ. വിചാരോദ്ഭവഗത്താൽ ബാഹ്യചിത്തനായ ഒരാൾ കണ്ണുകൾ തുറന്നിട്ടുണ്ടെങ്കിലും കണ്ണ് മുൻപിലുള്ള വാർത്തയൊന്നും ധരിയ്ക്കാതെ പോകുന്നതു നാം കണ്ടിട്ടുണ്ടല്ലോ. അന്യഥാചരിക്കുന്ന ബുദ്ധിയുടെ സഹകരണം ഇല്ലാത്തതുകൊണ്ടാണു അപ്രകാരം സംഭവിക്കുന്നത്. ഇതരേന്ദ്രിയങ്ങളുടെ അവസ്ഥയും ഇങ്ങനെ തന്നെയാണ്.

കൈകാലുകൾ ഇളക്കുകയും അവ്യക്തശബ്ദങ്ങൾ പുറപ്പെടുവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. സമാധിസ്ഥനായ അദ്ദേഹത്തിനു വീണ്ടും ആ സ്വരൂപം പൂർവ്വാധികം സ്പഷ്ടമായിത്തീരുകയും സംഭാഷണം ഉപരൂപരി അവധായുമാകയും യഥാർത്ഥലോകത്തിലുള്ള വസ്തു കാവ്യോപകരണമായിരുന്ന പാവൽ ഭവിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഈ പരിണാമവിശേഷം ഏല്ലാ കഥാകാരന്മാരുടേയും അന്തരാളങ്ങളിൽ അവശ്യം സംഭവിക്കുന്നുണ്ട്. ബാഹ്യവസ്തുക്കൾ കഥാഘടകങ്ങളായിത്തീരുന്നതിനുമുമ്പു ആശ്ചര്യതാവു തദനുസന്ധാനത്താൽ അവക്ക് ജാത്യാ ഇല്ലാത്ത ചില വിശേഷഗുണങ്ങൾ തന്റെ അനുഭവത്തിൽനിന്നു സഞ്ചാതമാക്കി ബഹിർലോകം സ്വകീയമാക്കിയിട്ടുള്ളതാണ്.

കഥാവിഷയം യഥാർത്ഥലോകത്തിൽനിന്നു സാക്ഷ്യേന സിദ്ധിച്ചതാണെന്നിരുന്നാലും, ഗ്രന്ഥകാരന്റെ നിദിയാസമാകുന്ന രസതന്ത്രവിദ്യകൂടാതെ അതു കഥയിൽ അംഗീകാര്യമായി വരുന്നതല്ല. വൃത്താന്തപത്രങ്ങളിൽ നാം വായിക്കുന്ന ഭയാനകവാർത്തകൾ ബീഭത്സരസപ്രധാനമായ ഒരു ചെറുകഥയുടെ പ്രതീതി നമ്മിൽ ഉളവാക്കുന്നുണ്ടോ? താഴെച്ചേർക്കുന്ന ഒരു വൃത്താന്തശകലം ഇയ്യെടെ ഒരു X പത്രത്തിൽ കണ്ടതാണ്:—

“ജാലത്തിൽ ജപാല

കാശിക്കരൻ ചാററർജി എന്ന ജാലവിദ്യക്കാരൻ കോൺപൂരിൽ, ബാലികാ വിദ്യാശാലയിൽ ജാലവിദ്യ കാണിക്കുമ്പോൾ തീപ്പന്താട്ടത്തിൽ കപ്പായത്തിനു തീപിടിച്ച ദേഹമാസകലം വേവുകയും ഉടനെ അസ്സതിലേയ്ക്കു കൊണ്ടുപോകപ്പെടുകയും അവിടെ അത്യുപകടസ്ഥിതിയിൽ കിടക്കുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു.”

ഈ വൃത്താന്തം വായിക്കുമ്പോൾ നമുക്കു വല്ല സ്തോഭവും ഉണ്ടാകുന്നുണ്ടോ? ഇതുപോലെ ആത്മഹത്യ, കൊലപാതകം, അഗ്നിബാധ, തസ്കരണം, ഭവനഭേദനം—ഇത്യാദി എത്രയെത്ര യാദൃച്ഛികസംഭവങ്ങൾ നാം ദിവസേന വായിക്കുകയും കേൾക്കുകയും ചെയ്യുന്നു! അടുത്ത നിമിഷത്തിൽ നാം അതെല്ലാം വിസ്മരിച്ചു കൃത്യാന്തരങ്ങളിൽ ലയിക്കുന്നു. പ്രത്യുത, ചെറുകഥാകാരനാകട്ടെ ഈ വൃത്താന്തത്തെക്കുറിച്ചു സോത്സാഹം ആലോചിക്കുകയായി. ചിരാഭ്യാസത്താൽ പ്രമാദരഹിതനായിത്തീർന്നിട്ടുള്ള ഒരു ജാലവിദ്യക്കാരൻ ഇത്തരംഗത്തിൽ ഇങ്ങനെ ഒരു അബദ്ധം പ്രവർത്തിക്കുവാൻ സംഗതി എന്തു? 'സ്വന്തം റിപ്പോർട്ടർ'ടെ ട്രഷിയറിൽ എത്തുപെടാത്ത വല്ല കാരണവും ഇതിൽ അന്തർഭവിച്ചിട്ടില്ലയോ? സംഭവരംഗം ഒരു ബാലികാവിദ്യാശാല,—അവിടെ ഈ ജാലവിദ്യക്കാരനെ പെട്ടെന്നു അസ്സാകൗശലനാക്കിയ്ക്കിതിനു എന്തെങ്കിലും വിശേഷകാരണം വേണം. സ്ഥലസ്വഭാവത്താൽ പ്രേക്ഷകസംഘത്തിൽ വിദ്യാർത്ഥിനികളും ഉപാദ്ധ്യായകളും മാത്രമേ ഉണ്ടായിരുന്നുള്ളൂ. എന്നു അനുമാനിക്കാം. അപ്രതീക്ഷിതമായ ഒരു മുഖം അവിടെ കണ്ടതുകൊണ്ടാണോ അദ്ദേഹം മതിമറന്നു പോയതു? കാശിക്കാരനായ ചാററർജി ഏതാനും വർഷങ്ങൾക്കുമുമ്പ് അവിടെ ഒരു യുവതിയെ പ്രേമശൃംഖലകൊണ്ട് ബന്ധിച്ചുകൊണ്ടു നാൾ സഹവസിച്ച ശേഷം മധുനകൻ തൃപ്തനായ വണ്ടത്താനെപ്പോലെ അവളെ നിരാധാരയാക്കിത്തള്ളുകയും, സാമാന്യവിദ്യാഭ്യാസം സിദ്ധിച്ചിട്ടുണ്ടായിരുന്ന ആ തരുണി ഉപജീവനാർത്ഥം കോൺപ്യൂരിലെ ബാലികാപാഠശാലയിൽ അധ്യാപനവൃത്തി സ്വീകരിയ്ക്കുകയും

ചെയ്തിട്ടുണ്ടായിരിക്കണം. ധൂർത്തനായ ചാറൻജി ജാല വിദ്യ പഠിച്ച അനേകവർഷം പലസ്ഥലങ്ങളിൽ സഞ്ചരിച്ച് ഒടുവിൽ കോൺപൂരിൽ വന്നുചേരുന്നു. അവിടെ ജാലവിദ്യ പ്രദർശിപ്പിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കെ, പൊടുന്നനെ വെ മനസ്സാക്കിയെ മുറിപ്പെടുത്തുമാറ്, ശോകാവേശത്താൽ മൃാനമായ ഒരു മുഖം അയാളുടെ ദൃഷ്ടിപഥത്തിൽ പെടുകയും തൽക്ഷണമുണ്ടായ സംഭ്രമോഭേദഗങ്ങളാൽ കൈയിടി തീപ്പത്തു താഴെ വീഴുകയും, വസ്രുത്തിനു തീ പിടിച്ചു ദേഹം വെന്തുപോകയും ചെയ്യുന്നു. കാമുകനാൽ നിഷ്കൃഷ്ടനും ഉപേക്ഷിക്കപ്പെട്ടവളെങ്കിലും പ്രണയസമ്പന്നതയാൽ ആ ഉപാധ്യായ ആത്മനാദത്തോടെ ഹൃതപ്രജ്ഞയായിനിലുപതിക്കുന്നു. അപ്പോൾ അവിടെയുണ്ടാകുന്ന ബഹളം അവർണ്ണനീയംതന്നെ. ഒരുവശത്തു വിദ്യാർത്ഥി നികൾ വസ്രുപുഷ്പം നനച്ച ആ സാധപിയുടെ തലയിൽ പിഴിയുന്നു; പുസ്തകംകൊണ്ടു വീശുന്നു. മററൊരു ഭാഗത്തു ചാറൻജിയെ ചിലർ ആസ്പത്രിയിലേക്കു വഹിച്ചു കൊണ്ടുപോകുന്നു. പ്രത്യഭിജ്ഞയായ ക്ഷണത്തിൽ ആ തരുണി കാമുകനെ പിന്തുടന്നു ആസ്പത്രിയിൽ പോയി ആയാളെ ശുശ്രൂഷിക്കുന്നു. ചാറൻജി “അത്യുപകടസ്ഥിതിയിൽ കിടക്കുന്നു”. മരണം അസന്ദിഗ്ദ്ധം തന്നെ. പക്ഷേ അന്ത്യനിശ്വാസത്തിനുമുമ്പു അയാൾക്കു പ്രജ്ഞയുണ്ടാകയും താൻ നിഷ്കൃശമായി വഞ്ചിച്ച സ്രീയോടു ക്ഷമയാചനംചെയ്തു, ശാന്തചിത്തനായി മരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

ഏതാണ്ടിപ്രകാരമാണു ശുഷ്കമായ ഒരു വാർത്താശാഖ ചെറുകഥയിൽ സുരഭിലപുഷ്പസമൃദ്ധവും സജീവവുമായ

യിപ്പരിണമിക്കുന്നത്. കൽപ്പനാശക്തിയുടെ സമ്മർദ്ദം നിമിത്തം, രസശൂന്യവും അവജ്ഞാകരവുമായ ഒരു വൃത്താന്തം മനുഷ്യഹൃദയത്തിന്റെ വ്യാപാരങ്ങൾ പ്രതിബിംബിപ്പിക്കുന്ന ഒരു ദർപ്പണമായിത്തീരുന്നു. ശ്രേഷ്ഠകഥാകാരന്മാരെപ്പോലെ ദിവ്യദൃഷ്ടികളാണു എല്ലാ മനുഷ്യരുമെങ്കിൽ നാം നിർമ്മമമായും അലക്ഷ്യമായും വായിക്കുന്ന എത്ര വർത്തമാനപത്രങ്ങളാണു കണ്ണനിർകൊണ്ടു അഭിഷേചിക്കപ്പെടുമായിരുന്നത്!

പക്ഷേ വൃത്താന്തപത്രങ്ങളിലാകട്ടെ ലോകത്തിലാകട്ടെ കാണപ്പെടുന്ന എല്ലാ സംഭവങ്ങളും ഒന്നുപോലെ സ്വീകാര്യങ്ങളല്ല. മേലുദ്ധരിച്ച വൃത്താന്തത്തിനു നേരെ മുകളിൽ കണ്ടതു ഇപ്രകാരമാണ്:—

“പ്രതിഷേധം”

മോട്ടോർ വാഹനങ്ങളുടെ റജിസ്റ്റർഫീസുകളി സാംഗ്മാനിക് റവന്യൂവിൽ ഒയതുലക്ഷം ഉറപ്പിക വർദ്ധിപ്പിക്കുവാനുള്ള ബോധായി ഗവണ്മെന്റിന്റെ ഉദ്യമം കോർപ്പറേഷൻ പ്രതിഷേധിക്കയും നിയമാനുസരണം നടപടി നടത്തുവാൻ കമീഷ്യനരെ അധികാരപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു.”

ഈ വൃത്താന്തം ആസ്പദമാക്കി ഒരു ചെറുകഥ എഴുതുവാൻ നമ്മുടെ കഥാകൃത്തുക്കൾ ഒന്നു പരീക്ഷിച്ചാൽ തരക്കേടില്ല.

ജീവിതത്തിലുള്ള എല്ലാ സംഭവങ്ങളും കഥാകാരനു സ്വീകാര്യമാണെന്നു ശരിക്കു ചില നിരൂപകന്മാരുണ്ട്. മനുഷ്യരുടെ സകല പ്രവൃത്തികളും വികാരപ്രചോദിതങ്ങളായതുകൊണ്ട്, ഹൃദയസമീക്ഷണം സർവ്വപ്രധാനമായിക്കരുതേണ്ടവരായ കഥാകർത്താക്കന്മാർ ജീവിതം മുഴുവ

നാം പാഠവിഷയമായും അനന്തരം കഥാവിഷയമായും തത്സമം സ്വീകരിക്കേണ്ടതാണെന്നു അവർ വാദിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഈ വാദത്തിൽ യുക്തിഭംഗം കാണുന്നുണ്ട്. ലോകനടപടികൾക്കു സാമാന്യേന ഐക്യരൂപമാകട്ടെ പൂർവാപര സംബന്ധമാകട്ടെ ഉണ്ടാകണമെന്നില്ല. നമ്മുടെ ചുറ്റിലും നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ ബഹുലമായും അനവസ്ഥിതമായുമിരിക്കുന്നു. പ്രത്യുത, ചെറുകഥ നിശ്ചിത രൂപത്തോടു കൂടിയ ഒരു സാഹിത്യ വിഭാഗമാണ് എന്നും അധ്യായത്തിൽ സമർത്ഥിച്ചിട്ടുണ്ട്. അവ്യവസ്ഥിതങ്ങളായ ലൗകിക വ്യാപാരങ്ങളിൽനിന്നു കഥാസ്വരൂപത്തിനു ഉപയുക്തമായ ഭാഗങ്ങൾമാത്രം സ്വീകരിച്ച ശിഷ്ടം തള്ളിയതെ അതിനു ഐക്യാഗ്രം ഉണ്ടാക്കേണ്ടതു്. ചെറുകഥാകാരന്റെ പ്രഥമധർമ്മം വിഷയ വ്യാവർത്തനമാകുന്നു. പരമാർത്ഥമായ ഒരു സംഭവം തന്നെയും ഖനിയിൽ നിന്നു കഴിച്ചെടുത്ത ലോഹം പോലെ അനിയതമായ ആകൃതിയോടുകൂടിയതും മലിമ സ്പുമായിരിക്കും. അതു ഭാവനാഗ്നിയിൽ ശുദ്ധീകര്യം നിശ്ചിതാകൃതിയ്ക്കുത്തവണ്ണം ചുറ്റികകൊണ്ടു അടിച്ചു നീട്ടിപ്പരത്തി ദിവ്യാഭരണമാക്കുകയെന്ന കർത്തവ്യം എല്ലാ കഥാകാരന്മാർക്കും പ്രത്യേകം ചെറുകഥാകൃത്തിനും ഒഴിച്ചുകൂടാത്തതാകുന്നു. നിത്യാനുഭവത്തിലുള്ള സംഗതികൾതന്നെ ഇതിനു ഉത്തമ സാക്ഷ്യമാണ്. നമ്മുടെ ദിനചര്യയിൽ എല്ലാ ഭാഗവും കഥാരൂപണാർത്ഥം സ്വീകർത്തുമാണോ? സാമാന്യ പ്രസ്താവങ്ങളേക്കാൾ ദൃഷ്ടാന്തങ്ങൾക്കു അനുഭവവേദ്യതയുള്ളതുകൊണ്ട്, ഒരു ഡയറിയിൽ നിന്നു ചില ഭാഗങ്ങൾ ഉദ്ധരിച്ചുകൊള്ളട്ടെ:—

“മീനം 25-ാം നമ്പർ—രാവിലെ എട്ടുമണിക്ക് എഴുന്നേറ്റ്—ഇതു നല്ല പന്തിയല്ല—ഇത്രനേരം കിടന്നുറങ്ങിയാൽ ജോലിയൊന്നും നടക്കില്ല—ഒരു അലാരം ടൈയീസ്സ് കേടിക്കണം—കുളിയും മറ്റും കഴിഞ്ഞപ്പോൾ മണി പത്തു കഴിഞ്ഞു—പത്തരയ്ക്കു ഉണ്ണാനിരുന്നു—ഉപ്പേരിക്കു ഉപ്പേരിപ്പോയതിനു ഭാര്യയെ കണക്കിനു ശകാരിച്ചു—ശകാരം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ ഇത്രയധികം വേണ്ടിയിരുന്നില്ലെന്നു തോന്നി—എങ്കിലും ഒന്നു പഠിപ്പിക്കാതിരുന്നാൽ തലയിൽ കയറും—അയൽവീട്ടിലെ കുല്യാണത്തിനുള്ള ഒരുക്കങ്ങൾ പൊടിപൂരമായി നടക്കുന്നു—ഒന്നു പോയി അന്വേഷിക്കാതിരുന്നാൽ അവർക്കു എന്തുതോന്നും എന്നു വിചാരിച്ചു, പോയെന്നും അന്വേഷിച്ചെന്നും വരുത്തിക്കൂട്ടി—ഉച്ചതിരിഞ്ഞു കുന്നറങ്ങിയെങ്കിലോ എന്നു ശങ്കിച്ചു—വേണ്ട—പകൽ ഉറങ്ങിയാൽ രാത്രിയിലെ ഉറക്കം അമാന്തമാവും—ഒരു മാസിക വായിച്ചു നേരം കളഞ്ഞു—കാപ്പിക്ക് നല്ല അടയുണ്ടായിരുന്നു—ഉപ്പേരിയുടെ പോരായ്മ തീർക്കണമെന്നു വെച്ചുതന്നെ ഭാര്യ ഉണ്ടാക്കിയതാണ്; സംശയമില്ല—കുറവു കൊള്ളാൻ പോയി—ചില സ്നേഹിതന്മാരെ കണ്ടു വെടി പറഞ്ഞു—സന്ധ്യയ്ക്കു മുൻപു വീട്ടിൽ തിരിച്ചെത്തി.....”

നമ്മുടെ ആവശ്യത്തിനു ഇത്രമതി. ഈ വൃത്താന്തങ്ങൾ പരമാർത്ഥമാണെന്നിരുന്നാൽ തന്നെ, ഇവക്കു നിശ്ചിതമായ രൂപമോ കാര്യകാരണസംബന്ധമോ ഇല്ലാത്തതുകൊണ്ട്, ഒരു ചെറുകഥാകാരൻ ഈ സംഭവങ്ങളെല്ലാം ഒന്നുപോലെ സ്വീകരിക്കാവുന്നതല്ല. തന്നിരിക്കുന്ന ചില സംഗതികൾ പ്രത്യേകം വ്യാഖ്യാനം ചെയ്തു അവയ്ക്കു പ്രാധാന്യം നൽകാതെ സൽക്കഥാസാരമാണെന്നു ശക്യമല്ലെന്നു സിദ്ധമാകുന്നു.

പരമാർത്ഥസ്ഥിതികൾമാത്രം മുറുകെപ്പിടിക്കുന്ന കഥാകാരന് മറ്റൊരു ദർപ്പണം കൂടി നേരിട്ടിരിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ അപ്വാഹനമായ സങ്കല്പവികാരത്തിനു ഈ ശാഠ്യം പ്രതിബന്ധമായിത്തീരാവുന്നതാണ്. യ

മാതൃസ്ഥിതികൾ കർത്തൃബുദ്ധിക്ക് വഴങ്ങുന്നവയല്ല. അവ അദ്ദേഹങ്ങളായ ശിലാഖണ്ഡങ്ങൾപോലെ കർത്താവിന്റെ മനോവ്യാപാരത്തെ തടഞ്ഞുനിർത്തുകയും കാവ്യരൂപത്തിനു വശംഗതമാകാതെ പ്രതിഭാവൈചിത്ര്യം സങ്കോചിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യും. ഇതു ഏറെക്കുറെ ചരിത്രസംഭവങ്ങൾക്കും ബാധകമാണ്. ഷേക്സ്പിയർ മഹാകവിയുടെ ആദ്യകൃതികളായ ചില ചാരിത്രിക നാടകങ്ങളിൽ അദ്ദേഹത്തിന്റെ മനോഗതി കാലിന്മേൽ ആമം വെയ്ക്കപ്പെട്ട ഒരു തടവുകാരന്റെ പദവീന്യാസം പോലെയാണ്. അപ്രകാരം തന്നെ യഥാർത്ഥസ്ഥിതികൾ മാത്രം വർഷയമാക്കുന്ന ചെറുകഥാകർത്താവിന്റെ ചേതോവിഹാരത്തിനു പ്രതിപാദ്യവസ്തുവിന്റെ അദ്ദേഹ്യത ഭസ്മരമായ വിഘാതമായി ഭവിക്കുന്നു. വിരൂപമായ മുഖം നോക്കി ചിത്രമെഴുതുന്ന ഒരാൾക്കു സേപകപോലെ ചിത്രത്തിനു മിനുപ്പുവരുത്തി വൈരൂപ്യം അല്ലാപ്പം പരിഹരിച്ചു ആ മുഖം മിക്കവാറും സുന്ദരമാക്കിത്തീർക്കാം. എന്നാൽ ഒരു ഛായാഗ്രാഹിയെ അഭിമുഖീകരിക്കുന്ന വിരൂപവദനം ഭേദം കൂടാതെ കണ്ണാടിയിൽ പതിയുന്നു. തദൈവരൂപ്യം ഗോപനം ചെയ്യാൻ ഛായാഗ്രാഹിയെ പ്രവർത്തിപ്പിക്കുന്നവനു ശക്തിയില്ല.

അസാധാരണവും ആശ്ചര്യകരവുമായ യഥാർത്ഥസംഭവങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചു നിർമ്മിക്കുന്ന കഥകളിൽ മറ്റൊരു സാമാന്യതയ്ക്കുടി സാമാന്യേന കണ്ടുവരുന്നുണ്ട്. ഒരു സംഗതി യഥാർത്ഥമായി നടന്നതാണെന്നിരിക്കട്ടെ. എന്നാലും അതുചെറുകഥയിൽ വിശ്വാസയോഗ്യമാകണമെന്നില്ല. സത്യം ഒന്നുവേറെ. വിശ്വാസ്യത എന്നതുവേ

റൊന്നു. പരമാർത്ഥമായ സംഗതികളെല്ലാം വിശ്വാസ്യമായ കഴിയു എന്നില്ല. നേരെമറിച്ചു, വിശ്വാസ്യമായ സംഭവങ്ങൾ പരമാർത്ഥമാകണമെന്നുമില്ല. വിശിഷ്ടകഥകളിലെ പ്രതിപാദ്യവസ്തു കല്പിതമാണെങ്കിലും—എന്നുവെച്ചാൽ അയമാർത്ഥമാണെങ്കിലും—അതു നമ്മിൽ അവിശ്വാസം ജനിപ്പിക്കുന്നില്ല. പ്രത്യുത, ഒരു സംഭവം വാസ്തവമായി നടന്നതായതുകൊണ്ടു വായനക്കാർ എങ്ങിനെയെങ്കിലും അതു വിശ്വസിച്ചുകൊള്ളമെന്നു ധൈര്യപ്പെട്ടു, രസശൂന്യമായും അനുഭവാനുണമല്ലാതെയും ആഗ്രോഹംചെയ്താൽ, അതു നമുക്കു ഒട്ടുംതന്നെ ബോദ്ധ്യമാകയില്ലെന്നു മാത്രമല്ല, അതിന്റെ വാസ്തവീകരണസിദ്ധമായിത്തീരുകയും ചെയ്യാം. ഇംഗ്ലീഷിലുള്ള ഒരു ചെറുകഥ ഇതിനു ഉദാഹരണമാണ്:—

രണ്ടു വൃദ്ധദമ്പതിമാർ ഒരു ഗ്രാമത്തിൽ സ്വൈരവാസം ചെയ്തിരുന്നു. ഒരുദിവസം അപരിചിതനായ ഒരു രാൾ അവിടെവന്നു രാത്രി അതിഥിയായിക്കൂടി. അർദ്ധരാത്രിയായപ്പോൾ ആഗതൻ ഒരു മൺവെട്ടിയും കിത്തിയും ധരിച്ചുകൊണ്ടു ദമ്പതിമാർ കിടന്നിരുന്ന മുറിയിൽ പ്രവേശിച്ചു. മൺവെട്ടികൊണ്ടു കിഴവിയുടെ മുഖത്തു ഒരു തൊഴി കൊടുത്തതോടെ ആ പാവാം ബോധമറവളായി. അനന്തരം അവൻ കിഴവന്റെ നേർക്കുണഞ്ഞു കത്തി ഉയർത്തി. ബഹളം കേട്ടുണർന്ന വൃദ്ധന കത്തി നെഞ്ചിലിറങ്ങുന്നതിനുമുമ്പു അലകിന്മേൽ പിടികിട്ടി. അതോടെ പിടിയും വലിയും കലശലായി. അപ്പൊഴെയ്ക്കു കിഴവിക്കു ബോധമുണ്ടാകയും പിടഞ്ഞെഴുന്നേറ്റു ഓടി അയൽവീട്ടിൽ അഭയംപ്രാപിക്കുകയും ചെയ്തു. വൃദ്ധ വീട്ടിൽനിന്നിറങ്ങിയപ്പോൾ ഘാതകനു ഭയം

മായി ആയാളും ബലപ്പെട്ടു അവിടെനിന്നു മണ്ടിക്കളഞ്ഞു.

ഈ പ്രസ്താവം ശ്രദ്ധമേ പൊളിയാണെന്നേ പ്രഥമദൃഷ്ടിയിൽത്തന്നെ നമുക്കു തോന്നുകയുള്ളൂ. എന്നാൽ ഇരുപതു കൊല്ലങ്ങൾക്കുമുമ്പ് അമേരിക്കയിൽ പരമാർത്ഥമായി നടന്ന ഒരു സംഭവമാണു ഇത്. കഥ വിശ്വാസയോഗ്യമാകാത്തതു പ്രതിപാദനത്തിന്റെ അപ്രഗത്ഭതകൊണ്ടാണ്. കൃത്രിമകഥകളേക്കാൾ പരിന്മടക്കു വിസ്തൃതനീയമായ യഥാർത്ഥസംഭവങ്ങൾ ലോകത്തിൽ നടന്നിട്ടുണ്ട്; നടക്കുന്നതുമുണ്ട്. അക്രമത്തിലൊന്നാണു മേലുദ്ധരിച്ച സംഭവം. പക്ഷേ അതു കഥാകാരൻ വേണ്ടതുപോലെ നിർദ്ധാരണം ചെയ്തിട്ടില്ല. “വാസ്തവമായ സംഭവമല്ലേ? അതു വിശ്വസിക്കാതെ കഴിയുകയില്ലല്ലോ” എന്നു സമാധാനപ്പെട്ടതുകൊണ്ടാണ്. അതിനു തന്മയതപം വരുത്തുന്നതിൽ വക്താവു അശ്രദ്ധനായിത്തീർന്നു. ഏതെന്നും വായനക്കാരിൽ അങ്കുരിക്കുന്ന അനുഭവമാകട്ടെ, കഥാകാരന്റെ ഉദ്ദേശത്തിനു നേരെ വീപരീതമായിത്തീർന്നിരിക്കുന്നു.

ഒരു സംഭവം—അഥവാമറ്ററതെങ്കിലും കഥാവിഷയം—വിശ്വാസ്യമായിത്തീരണമെങ്കിൽ കഥാകാരൻ അതുസുപാനഭവത്തിന്മേൽ ഫലിപ്പണം ചെയ്തു അതിനുമാറ്റുകയേണ്ടതാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ അനുഭവം തന്റെതുപോലെതന്നെ വിചാരിക്കുകയും, അവയുടെ സൽഫലാപ്തിയിൽ നിഷ്കളങ്കമായി സന്തോഷിക്കുകയും ദുരദൃഷ്ടത്തിൽ സന്തപിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഗ്രന്ഥകാരനുമാത്രമേ വിഷയം വിശ്വാസയോഗ്യമാക്കുവാൻ സാധിയ്ക്കുകയുള്ളൂ. കഥ

സ്വകപോലകല്പിതമാണെങ്കിലും അദ്ദേഹം അതു യഥാ
 ത്വമെന്നപോലെകരുതി, തജ്ജന്യമായസ്തോഭങ്ങൾ സ്വാ
 ന്തർഭാഗത്തിൽ അനുഭവിച്ച ശേഷമാണു കഥനം ആരം
 ഭിക്കേണ്ടതു്. ദുഷ്ടന്തൻ ശകുന്തളയെ തിരസ്കരിക്കു
 ന്ന ഘട്ടം എഴുതിയപ്പോൾ നിശ്ചയമായി മഹാകവി കാ
 ലിദാസൻ കണ്ണനീർ പൊഴിച്ചിട്ടുണ്ടായിരിക്കണം. ശോ
 കസംഭ്രാന്തി എന്തെന്നു ശ്രീരാമനോടൊപ്പം ധരിച്ചിട്ടുള്ള
 ഒരു ദിവ്യകവിക്കു മാത്രമേ 'ഉത്തരരാമചരിതം' നിർമ്മി
 യ്ക്കുവാൻ നാധിയ്ക്കുകയുള്ളൂ. പ്രതാപവാനായിരുന്ന ലി
 യർരാജാവു തന്റെ നിർമ്മൂലകളായ പുത്രികളുടെ കൃത
 ഘ്നതയാൽ ഹൃദയം തകന്നവനായി, ക്രുരിരുട്ടത്തു, പെരും
 മഴയത്തു, ഭ്രാന്തനെപ്പോലെ ഉഴി നടക്കുന്നതു വായിയ്ക്കു
 മ്പോൾ. ഏതൊരുവന്റെ മനസ്സാണു അലിഞ്ഞുപോകാ
 ത്തു്? ആ ഘട്ടം എഴുതിയപ്പോൾ തത്തുല്യമായ സ്തോ
 ഭം കവിയും അനുഭവിച്ചിട്ടുണ്ടായിരിയ്ക്കും. അപ്രകാരം
 തന്നെ ചെറുകഥാകാരനും സംഭവങ്ങൾ മിഥ്യയോ തഥ്യ
 മോ എന്ന ചിന്ത തൽക്കാലം വിരമിച്ച്; സ്വസങ്കല്പ
 ങ്ങളായ പാത്രങ്ങളുടെ അനുഭവത്തിൽ അംശഭാക്കാവുക
 യും, കാവ്യഗുണത്തിനു അനുരൂപമായി ആഖ്യാനം നിർ
 വ്വഹിയ്ക്കുകയും ചെയ്താൽ മാത്രമേ കഥയ്ക്കു രസസ്ഫുർ
 ത്തിയുണ്ടാകയുള്ളൂ.



അധ്യായം 3

കഥാഞ്ചിതം.

സ്നേഹിതന്മാരെന്ന് പറയപ്പെടുന്ന ഒരു വക ഭാഷ്യ ശ്രുതം പണ്ടു ഗ്രന്ഥലോകത്തിൽ പല വിഷമപ്രസവങ്ങളുടെ കാരണമായിത്തീർന്നിരുന്നു. “ചില സ്നേഹിതന്മാരുടെ നിർന്തരോപദ്രവം നിമിത്തം” എത്ര കഥകളാണു എഴുതപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതു്! “മറ്റു ചില സ്നേഹിതന്മാരുടെ ഒഴിച്ചുകൂടാത്ത നിർബന്ധം മൂലം” ഗ്രന്ഥകാരൻ ഒളിവിൽ വെച്ചിരുന്നുഎത്ര പുസ്തകങ്ങളാണു അച്ചടിയ്ക്കപ്പെടുവാൻ സംഗതിയായിട്ടുള്ളതു്! എന്നാൽ കുറേക്കാലമായിട്ടു ഈ ഒഴിയാബാധകളുടെ ശല്യം ഒന്നൊതുങ്ങിയിട്ടുണ്ടു്. ഇപ്പോഴത്തെ ഗ്രന്ഥകാരന്മാർക്കു തങ്ങളുടെ യശഃപ്രാർത്ഥിതപം തന്നെ കർമ്മാർചനയ്ക്കു മതിയായ പ്രേരകമാകുന്നുണ്ടായിരിയ്ക്കും; അഥവാ, ബന്ധുക്കളുടെ പ്രേരണകൊണ്ടാണു പുസ്തകം അച്ചടിച്ചതെന്നുള്ള സമാധാനം വെറും പൊള്ളയാണെന്നു വായനക്കാർ സംശയിക്കുകയോ. അല്ലെങ്കിൽ തങ്ങളുടെ പ്രമാദങ്ങൾ സ്നേഹിതന്മാരുടെ തലയിൽ വെച്ചു കെട്ടുന്നതിന്റേക്കാൾ തങ്ങൾതന്നെ അവയുടെ ഉത്തരവാദിത്വം കൈയേല്ക്കുന്നതു അഭിമാനകരമാണെന്നു ഗ്രന്ഥകാരന്മാർ വിചാരിയ്ക്കുകയോ, ചെയ്യുന്നതുകൊണ്ടായിരിയ്ക്കും പഴയത്രചാരം ബഹിഷ്കരിയ്ക്കപ്പെട്ടതു്. എങ്ങനെയായാലും, ഈ ഉപദ്രവകാരന്മാരുടെ നിർബന്ധം ഇപ്പോൾ കുറഞ്ഞു വശായിട്ടുണ്ടു്. മാത്രമല്ല, കഥ എഴുതുന്നതിനു അന്ത്യരുടെ പ്രോത്സാഹനത്തേക്കാൾ ബലവത്തരവും കാര്യക്ഷമവുമായ ഒരു ആഭ്യന്തരപ്രചോദനം ഉണ്ടാ

യിരിയ്ക്കേണ്ടതാണ്. ഇതാണ് ഗുണകർത്താവിന്റെ ഏതെങ്കിലും കമാബീജം അങ്കുരിപ്പിയ്ക്കുന്നത്.

ആദരണീയമായ ഒരു പ്രയോജനം കൂടാതെ എഴുതപ്പെടുന്ന ഏതുകുലവും വിലക്കിടന്നുവെക്കുന്നതിനോ വഴിയുള്ള കലയുടെ പരിണതരൂപത്തെ ഒരു വൃക്ഷത്തിന്റെ ഫലത്തോടു ഉപമിക്കുന്നപക്ഷം, കമാനിർമ്മാണത്തിന് അത്യാവശ്യമായ പ്രേരകം ആ വൃക്ഷത്തിന്റെ നാരായണവേരായും; പ്രേരകം ഗുണകർത്താവിന്റെ മനസ്സിൽ വേരുന്നിയശേഷം കല പൂർണ്ണമാകുന്നതുവരെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ അന്തരംഗത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന വ്യാപാരങ്ങൾ ബീജത്തിൽനിന്നു ഫലം ഉളവാകുന്നതുവരെയുള്ള അവസ്ഥാന്തരങ്ങളായും നമുക്കു അന്യവസ്ഥാനം ചെയ്യാം. ഓരോ വൃക്ഷവും ഏകബീജത്തിൽനിന്നുതന്നെ വിഭജിക്കുന്നതുപോലെതന്നെ, ഓരോ ചെറുകുലയും ഏകവും അവിഭക്തവുമായ ഒരു ഉൽബോധനത്തിന്റെ രൂപാന്തരവിശേഷമാകുന്നു. ബീജബാഹുല്യവും ബീജാഭാവവും ചെറുകുലമാകുന്നതും ഒന്നുപോലെ അനുവാപ്തമാണ്.

കുമാബീജത്തിന്റെ നിവാപനം പലപ്രകാരത്തിലാകാം. യാതൊന്നാണോ കമാബീജിയ്ക്കു അവശ്യാപേക്ഷിതമായ വിചാരപരമ്പര പ്രണേതാവിന്റെ മനസ്സിൽ ഉൽഭവിക്കുന്നുവെന്നു, യാതൊരു പ്രതീതിയുടെ അപ്രതിഷേധമായ സമ്മർദ്ദമാണോ അദ്ദേഹത്തിന്റെ തുലികയെ നയിക്കുന്നത്, അതാണ് കമാബീജം. ചിലപ്പോൾ ഒരു വിശേഷസംഭവം, അല്ലെങ്കിൽ ശ്രദ്ധേയമായ ഒരു പാത്രം, അഥവാ ഒരുരംഗത്തിന്റെ വിചിത്രത, അതുമല്ലെങ്കിൽ ഒരു സദാചാരത്തോടുള്ള പ്രതിപത്തി, അന്യഥാ ഒരു ദുരാചാരത്തോടുള്ളവിദ്വേഷം, ഇ

വയിൽ ഏതെങ്കിലും ഒന്നായിരിയ്ക്കാൻ ചെയിതാവിന്റെ ഏദയത്തിൽ ബീജാങ്കരം സംഭവിപ്പിയ്ക്കുന്നത്.

കുമാബീജം ഗ്രന്ഥകാരൻ മനസ്സാ ചെയ്യുമ്പോൾ, അതു ക്രമേണ സാവയവമായ സ്ഥൂലരൂപമവലംബിച്ചു, ഒരു പ്ലോട്ട് അഥവാ ഇതിവൃത്തമായിത്തീരുന്നു. 'പ്ലോട്ട്' എന്ന പദത്തിന്റെ അർത്ഥം പലരും ശരിയായി ധരിച്ചിട്ടില്ലെന്നാണ് തോന്നുന്നത്. "ഇതിന്റെ പ്ലോട്ട് വളരെ വിശേഷമാണ്" എന്നു ഒരു കഥാഗ്രന്ഥത്തെക്കുറിച്ച് പറയുമ്പോൾ, അതിൽ വിചിത്രതരവും വിസ്മയാവഹവുമായ അനവധി സംഭവങ്ങൾ ഉണ്ടെന്നും കഥയുടെ പരിണാമം കർത്താവു ഭദ്രമായി ഗോപനം ചെയ്തിട്ടുണ്ടെന്നുമാത്രം സാമാന്യന്മാർ അർത്ഥമാക്കുന്നത്. ടാഗോറിന്റെ ചെറുകഥകളിൽ വിശേഷപ്ലോട്ടൊന്നുമില്ലെങ്കിലും അവ വളരെ ഹൃദ്യങ്ങളാണെന്നു ശ്രീമാൻ പുത്തേഴ്ത്തു രാമൻമേനവൻ തന്റെ പരിഭാഷയുടെ മുഖവുരയിൽ പറയുന്നുണ്ട്. ഈ പ്രസ്താവത്തിലും പൂർവ്വാകതമായ അർത്ഥമാണ് പ്ലോട്ട് എന്ന പദത്താൽ വിവക്ഷിതമായിരിക്കുന്നത്. ടാഗോറിന്റെ കഥകളിൽ ആകസ്മികവും സാമാന്യതയായ സംഭവങ്ങളും കൃത്രിമോപായങ്ങളും പ്രയോഗിയ്ക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ലെന്നുള്ളതു വാസ്തവം തന്നെ. പക്ഷേ തന്നിമിത്തം അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥകളിൽ വിശേഷപ്ലോട്ടൊന്നുമില്ലെന്നു പറയുന്നതു സാധ്യവല്ല. കാരണമെന്തെന്നാൽ: ഈ പദത്തിന്റെ അർത്ഥം ആശ്ചര്യകരവും ഗുപ്തപരിണാമവുമായ കഥാഘടനം എന്നല്ല. പ്രത്യുത, നിശ്ചിതമായ രൂപത്തോ

ടുക്രിയതും കായ്കർണബന്ധത്താൽ സംഘടിതവും എ
കബീജാസ്പദവുമായ ഒരു കഥയ്ക്കാണ് പ്ലോട്ട് എന്നു
അഭിധാനം പ്രഖ്യാതമായിരിക്കുന്നത്. പ്രസ്തുത നിർവ്വച
നദൃഷ്ട്യാ ടാഗോറിന്റെ ചെറുകഥകളിലെ പ്ലോട്ട് അതി
മാത്രം ദൃഢതരമാണെന്നു അവ വായിക്കുന്ന ഏവർക്കും
ബോധപ്പെടുന്നതാണ്. ഘടകങ്ങൾ ഉപയോഗിക്കുന്ന
തിൽ ഇത്രമാത്രം വിവേകം പ്രദർശിപ്പിക്കുകയും വഞ്ച്യ
ങ്ങളായവ് പരിത്യജിച്ച് കഥയ്ക്കു ഐക്യവും വരുത്തുന്ന
തിൽ ഇത്രമാത്രം നിഷ്കഷിപ്തതയും ചെയ്തിട്ടുള്ള മറ്റൊ
രു കഥാകാരൻ ഇല്ലെന്നുതന്നെ പറയാം. തന്മൂലം ടാഗോ
റിന്റെ കഥകൾ കായ്കർണബന്ധത്താൽ സംഘടിതവും
അത്യന്തം മനോജ്ഞമായിരിക്കുന്നു എന്നല്ല, പിന്നെയോ?
അവയിൽ അത്ഭുതകരവും അസാധാരണവുമായ സംഭവ
ങ്ങളൊന്നും ഉപയോഗിച്ചിട്ടില്ലെങ്കിലും അവയുടെ പ്ലോ
ട്ടിനു അസാമാന്യമായ വൈശിഷ്ട്യവും ഭാർഗ്വ്യവും ഉണ്ടെ
ന്നാണ് ടാഗോർ കഥകളെക്കുറിച്ച് പറയേണ്ടത്.

‘പ്ലോട്ട്’ എന്നതു കൃതിമത്തിന്റെ പര്യായശബ്ദ
മായി ധരിച്ചുവെച്ചിട്ടുള്ളതുകൊണ്ട്, നമ്മുടെ കഥാകൃത്തു
ക്കൾ ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ മറ്റു ലക്ഷണങ്ങളൊന്നും ഗ
ണ്യമാക്കാതെ പരിണാമഗോപനം ചെയ്തു ജിജ്ഞാസ വ
ളത്തിൽ, കഥാസമാപനത്തിൽ ശിശുപ്രായമായ ഒരു വി
സ്തൃതം ഉളവാക്കുവാൻ മാത്രം ദത്തശ്രദ്ധയായി കാണപ്പെ
ടുന്നു. ഇത്തരം കഥകൾ രസസ്തുന്യമാണെന്നു എനിക്കു
അഭിപ്രായമില്ല. പക്ഷേ എല്ലാക്കഥകളും ഈ ഒരു മാത്ര
കഥാത്രം അവലംബിക്കണമെന്നുള്ള നിർബന്ധം അനു

ശാസ്ത്രമാണ്. പരിണാമഗ്രന്ഥിയ്ക്കു സർവ്വപ്രാധാന്യം നൽകുകയും മറ്റു സാഹിത്യഗ്രന്ഥങ്ങൾ അവഗണിയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നത് കാവ്യധർമ്മങ്ങളുടെ തരതമഭാവങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള അജ്ഞതകൊണ്ടാണെന്നുവേണം വിചാരിയ്ക്കുവാൻ. ചെറുകുമാകാരന്മാരിൽ മുഖ്യനായ നത്താനിയൽ ഫാത്തോൺ എന്ന ഗ്രന്ഥകർത്താവിന്റെ നോട്ടുബുക്കിലുള്ള ഒരു കുറിപ്പ് കീഴെ ചേർക്കുന്നു:—

“ഉദ്വേഗരായ രണ്ടു പേർ. ഓരോ മരണപത്രം തയ്യാറാക്കുന്നു. അതിൽ ഓരോരുത്തനും അപരനെ തന്റെ സ്വത്തുക്കൾക്കു അവകാശിയാക്കിച്ചെയ്യുന്നു. അനന്തരം അവരിരുവരും രണ്ടുവഴിയ്ക്കു തിരിഞ്ഞു കറേനാൾ വഴിയ്ക്കുന്നു. ഇതിനിടയിൽ അവരുടെ മൈത്രിബന്ധം അല്പാല്പം ശിഥിലമായിത്തീരാതെ ഗത്യന്തരമില്ലല്ലോ. ഓരോരുത്തനും സ്നേഹിതന്റെ മരണം പ്രതീക്ഷിച്ചും അതിന്നായി പ്രാർത്ഥിച്ചും കാലയാപനം ചെയ്യുന്നു. അങ്ങനെയിരിയ്ക്കുമ്പോൾ ഓരോരുത്തനും ഏകകാലത്തുതന്നെ അപരന്റെ മരണത്തെക്കുറിച്ചു കേൾക്കുവാൻ സംഗതിയാവുന്നു. ഉള്ളിൽ നിർഭരമായ സന്തോഷമുണ്ടെങ്കിലും പുറമേ ഝെഖചിഹ്നം ധരിച്ചും ഖിന്നഭാവം അഭിനയിച്ചും, അവരിരുവരും മരണശാസനം നിവ്വിച്ചു സ്വത്തു കൈയ്ക്കുലാക്കുവാൻ ഹാജരാവുന്നു; തമ്മിൽ കണ്ടുമുട്ടുന്നു; വിഷണ്ണരാവുന്നു. അവരെ വേറെ ചിലർ ചെണ്ട കൊട്ടിച്ചതാണെന്നും അതിന്നായിട്ടാണു അവരിരുവരും മരിച്ചുവെന്നുള്ള വ്യാജപ്രസ്താവം ഒരു സമയം രണ്ടുപേരും അറിയുവാൻ സംഗതിയായതെന്നും മനസ്സിലാവുന്നു.”

അപ്പോഴപ്പോൾ തോന്നാറുള്ള ആശയങ്ങൾ യഥാ വസരം ഉപയോഗിക്കുന്നതിനായി ഫാത്തോൺ തന്റെ നോട്ടപുസ്തകത്തിൽ കുറിച്ചിട്ടുള്ള കഥാബീജങ്ങളിലൊന്നാണു മേൽ ഉദ്ധരിച്ചത്. ഈ കുറിച്ച വായിക്കുമ്പോൾ നമ്മുടെ ചില കഥാകൃത്തുക്കൾ, “ഓ! ഒരു ചെറുകഥയ്ക്കു എത്ര നല്ല ഒരു വിഷയം!” എന്നു പറയുമായിരിക്കാം. പക്ഷേ സൂക്ഷ്മബുദ്ധിയായ ഫാത്തോൺ ഇതു ഉപയോഗിച്ചില്ല. കാരണം ഇതിന്റെ അസാധാരണത.

അശ്വതുടങ്ങിയ സംഭവങ്ങൾകൊണ്ടു വിചിത്രീകൃതമായ കഥാബീജം പ്രായേണ ‘ഡിറൈക്ടീവ്’ (അപസർപ്പക) കഥകൾ, പൊന്നായാട്ടുകഥകൾ, എന്നു ആഖ്യാന വിധാനങ്ങളിലാണു സുലഭമായിക്കാണുന്നതു്. ടാഗോറിന്റെ ‘നിധി’, എം.ആർ.കേ.സി.യുടെ ‘കണ്ണിപ്പറമ്പിലെ കൊലപാതകൻ’, മണിമഞ്ജുത്തിലെ ‘നിക്ഷേപം’ മുതലായ ചെറുകഥകളിലെ പ്രതിപാദ്യവസ്തു നമ്മുടെ നിത്യാനുഭവത്തിൽനിന്നു തുല്യമാകുമ്പോഴാണ് അല്ല. പക്ഷേ ഈ ശകമകളുടെ ഫേരുകൾ അഥവാ ബീജം സംഭവസംയോഗത്തിലല്ല, പ്രത്യുത, രസാവഹമായ ഒരു അനുമാനശൃംഖലയിലാണു സ്ഥിതിചെയ്യുന്നതു്. കഥാനിർമാണം ചെയ്യുവാൻ ഗുണകർമ്മത്തെ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നതു കളവുകളുടേയും മറ്റും ഉൾപ്പെടുന്നതിലും സംശയാസ്പദമായ തെളിവുകളോ അസ്പഷ്ടസൂചനങ്ങളോ ഉപയോഗിച്ചു നിധി കണ്ടെത്തുന്നതിലും അപസർപ്പകൻ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന ബുദ്ധിചാതുര്യമാകുന്നു. തന്നിമിത്തം ഇത്തരം കഥകളുടെ ബീജം കർത്താവിന്റെ അനുമാനപ്രസക്തിയത്രെ.

കെതുകകരമായ രംഗങ്ങൾ സങ്കല്പിക്കുവാനുള്ള വാസ്തവ മറ്റേതെങ്കിലും ചെറുകഥകളുടെ പ്രേരകമായി ഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഏതാദൃശ്യകലകളിൽ മുഖ്യമായ ഒരു രംഗത്തിന്റെ വിചിത്രതയാണു സവിശേഷം ശ്രദ്ധേയമായിരിക്കുന്നത്. പരസ്പരം അജ്ഞാതരായ രണ്ടു സഹോദരന്മാർ യദൃച്ഛയാ ഒന്നിച്ചു കൂടുകയും അപ്രതീക്ഷിതമായ പരമാർത്ഥം ഗ്രഹിക്കുകയും ചെയ്യുമ്പോൾ രസകരമായ ഒരു രംഗം സംഭവിക്കുക. 'കഥാമുഖ്യക'ത്തിൽ ഇതിനു ചില ദൃഷ്ടാന്തങ്ങൾ കാണുന്നുണ്ട്. കെ. രാമകൃഷ്ണപിള്ളയുടെ 'അല്ലാ, ഈ വിധമോ?' എന്ന ചെറുകഥയിൽ, വെറും ദാസനെന്നു വിചാരിക്കപ്പെട്ടിരുന്നു എളയച്ഛൻ കോവിലകംപേഷ്വാർ (രാജരാജദാസൻ) ആണെന്നും, താതാജ്ഞയ്ക്കു വിപരീതമായി വിവാഹംചെയ്യപ്പെട്ട ഭാമിനി വാസ്തവത്തിൽ പിതാവുനിശ്ചയിച്ചുറപ്പിച്ചിരുന്ന വധുതന്നെയാണെന്നും കഥാനായകൻ ഗ്രഹിക്കുന്നപ്പോൾ വായനക്കാർ ഓർക്കുന്നുണ്ടായിരിക്കും. 'കുറച്ചു തെറ്റിയുള്ള' എന്ന കഥയിൽ, നായാട്ടുകാരൻ കരടിയെ പേടിച്ചു ഒരു മരത്തിന്മേൽ കയറിയിരിക്കുന്നതും വേട്ടക്കാരനെ വേട്ടയാടുവാൻ ഒരുങ്ങി കരടി മരത്തിനടുക്കൽ കാവലിരിക്കുന്നതും വിനോദപ്രദമായ മറ്റൊരു രംഗമാണ്. 'രൂപവതിയായ അയൽക്കാരി' എന്ന ടാഗോർക്കഥയിലെ വക്താവും ആത്മമിത്രമായ നാബീനും പ്രേമഭാഗം ചെയ്തിരിക്കുന്നതു ഓരോ വിധവയ്ക്കുണ്ടെന്നല്ലാതെ ഒരേ വിധവയ്ക്കുണ്ടെന്നു ഇരുവർക്കും അറിവില്ലായ്ക്കുകാരണം, വക്താവായ കാമുകൻ കവിതയെഴുതിയും വിധവാവിവാഹം സാധ്യകരിപ്പാൻ പ്രസംഗങ്ങൾചെയ്തും പണം ചെലവഴിച്ചും സ്നേഹിതനായ നാ

ബീനീനെ സഹായിക്കുന്നു. ഒടുവിൽ നാബീൻ യെശു മവലംബിച്ചു വിധവയുടെ അനുമതിയോടുകൂടി വിവാഹനിശ്ചയം ചെയ്യുകയും വിവരം സ്നേഹിതനെ ധരിപ്പിച്ചുകൊണ്ടും പ്രേയസി ആരാണെന്നു പറയുകയും ചെയ്യുമ്പോഴാണ് മറോയാൾക്കു തന്റെ വിധ്വംശിത്തം മനസ്സിലാകുന്നത്. അപ്പോൾ സ്നേഹിതനേയോ തന്നെത്തന്നെയോ വിധികർത്താവിനേയോ ആരെയാണുപഴിക്കേണ്ടതെന്നറിയാതെ ആയാൾ അമ്പരന്നുപോകുന്നു. ഈ കഥ എഴുതുവാൻ മഹാകവിയെ പ്രേരിപ്പിച്ചതു പ്രസ്തുത രംഗത്തിൽ അദ്ദേഹത്തിനുണ്ടായിരുന്ന കരുഹലം മാത്രമായിരിക്കണം. ഫാത്തോണിന്റെ നോട്ടുബുക്കിൽനിന്നു മറൊരാളുദ്യോജനം എടുക്കാം:— “ഒരു ധനികൻ തന്റെ മരണപത്രികയിലെ നിശ്ചയപ്രകാരം രണ്ടു ദരിദ്ര ദമ്പതിമാർക്കു ഒരു വിശിഷ്ടമന്ദിരം ദാനം ചെയ്യുന്നു. ദമ്പതിമാർ അതിൽ വാസം തുടങ്ങുമ്പോൾ അവിടെ ഒരു ഭൃത്യനെ കാണുന്നു. മരണശാസനപ്രകാരം ആ ഭൃത്യനെ അവർക്കു നിഷ്കാസനം ചെയ്യുവാൻ പാടില്ല. ഒരമുഖനായ ഈ പരിചാരകൻ അവരുടെ അധിവാസം അത്യന്തം ദുസ്സഹമാക്കുന്നു. അവന്റെ സാന്നിധ്യംതന്നെ അവരെ ഭയവിഹ്വലരാക്കുന്നു. കഥയുടെ അവസാനത്തിൽ, അവൻ ആ വീട്ടിന്റെ പഴയ ഉടമസ്ഥനാണെന്നു തെളിയുന്നു.” ഈ കുമാരജിയും രംഗപ്രധാനമാണെന്നു അനായാസേന കാണാവുന്നതാണ്.

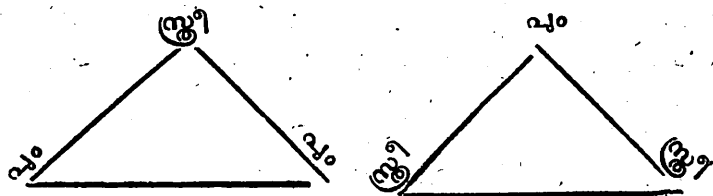
ഗ്രന്ഥകാരന്റെ ശ്രദ്ധയ്ക്കു വിഷയീഭവിച്ചിട്ടുള്ള ഒരു ഭവനം, അല്ലെങ്കിൽ ഒരു വിജനപ്രദേശം, അല്ലെങ്കിൽ ‘ഇതിൽ എന്തോ രഹസ്യമുണ്ട്’ എന്നു തോന്നി

യ്ക്കുന്ന മറ്റേതെങ്കിലും സാഹചര്യം, കഥാനിർമ്മാണം ചെയ്യുവാൻ അദ്ദേഹത്തെ പ്രേരിപ്പിച്ചെന്നുവരാം. 'ബ്രെററ് ഫാർട്ടി'ന്റെ മിക്ക ചെറുകഥകളും കാലദേശാദികളിലുള്ള അത്ഭുതകർമ്മമായ ഓരോ അവസ്ഥാവിശേഷത്തെയാണു ആധാരമാക്കുന്നത്. 'നഷ്ടഭൂഷണം' എന്ന കഥ എഴുതുന്നതിനുമുമ്പു ടാഗോർ ഒരു ജീർണ്ണിച്ച ഭവനം സന്ദർശിച്ച് അവലോകനം ചെയ്ത് അതിന്റെ പൂർവ്വചരിത്രം പുനഃസൃഷ്ടി ചെയ്യുവാൻ ഉത്സുകനായിട്ടുണ്ടായിരിയ്ക്കണം. "എനിയ്ക്കഭിമുഖമായി അവിടെയൊരു മാളികയുണ്ട്. വാൽകൃലക്ഷണങ്ങളെല്ലാം അതിൽ തികച്ചും പിടിപെട്ടിരിയ്ക്കുന്നു. ജനാലകൾ പലതും ഉടഞ്ഞുപോയി; ചുമരുകൾ പലേടവും ഇടിഞ്ഞുകിടക്കുന്നു. വളരെ വളരെ ദൂരം നീണ്ടുപോകുന്ന ആലിൻ വേരുകളുടെ ആക്രമണത്താൽ മിക്കവാറും തകർന്നുപോയിരിയ്ക്കുന്ന ആറ്റിൻ കല്പടിയിന്മേൽ ഞാൻ ഏകനായി ഇരിയ്ക്കുകയാണ്. ആ വിജനാവസ്ഥയും ആ പരിതഃസ്ഥിതിയും എന്റെ മനസ്സിനെ ഏതോ ദഃഖത്തിലേയ്ക്കു തള്ളിത്തുടങ്ങി." - ഈ ദഃഖം കരുണപ്രധാനമായ ഒരു കഥയിൽ മുർത്തിമത്തായി ഭവിച്ചു.

ശോകം, ഭയം, പ്രണയം, മുതലായ സ്തോഭങ്ങളുടെ സംഘട്ടനം ചെറുകഥാസൃഷ്ടിയ്ക്കു പലപ്പോഴും കാരണമായിത്തീരുന്നുണ്ട്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവവും സ്ഥിതിയും സാഹചര്യങ്ങളും അപേക്ഷിച്ച്, ഈ ദശവികാരങ്ങൾ ഭിന്നഭിന്നമാറ്റങ്ങളിലൂടെ ചരിയ്ക്കുകയും കഥകൾക്കു അളവറ വൈവിധ്യം ഉണ്ടാക്കിത്തീർക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ശ്രംഗാരം എന്നു പറയപ്പെടുന്ന രസത്തിനു എത്രമാ

തും അവസ്ഥാഭേദങ്ങളാണുള്ളത്! എത്രയെത്ര കഥകളാണു തദപേക്ഷയാ രചിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്!

* രണ്ടു പുരുഷന്മാരും ഒരു സ്ത്രീയും, അല്ലെങ്കിൽ രണ്ടു സ്ത്രീകളും ഒരു പുരുഷനും, ഉള്ള കാലത്തോളം ചെറുകഥ കൾക്കു യാതൊരു ക്ഷാമവുമുണ്ടാകയില്ല. ഈ ഇനത്തിലുള്ള കഥാപ്രേരകങ്ങളെ ത്രികോണജിജം എന്നു നാമകരണം ചെയ്യാം:—



ചഞ്ചലചിത്തനായ കാമുകൻ സ്വപ്രേയസിയിലെ ഉപേക്ഷിച്ചു വേറൊരു സ്ത്രീയിൽ വശീകൃതനാവുന്നു. സുസ്ഥിരമനസ്കനായ കാമുകൻ അന്യസ്ത്രീയുടെ പ്രലോഭനങ്ങൾക്കു വശപ്പെടാതെ പരിശുദ്ധമായ പ്രേമം പാലിക്കുന്നു. അല്ലെങ്കിൽ രണ്ടു സ്ത്രീകളും ഒന്നുചേർന്നു ആയാളുടെ ചിത്തം ഭേദിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നുവെങ്കിലും, ആയാൾ നിത്യബ്രഹ്മചാരിയായി വസിക്കുന്നു. അല്ലെങ്കിൽ പുരുഷൻ രണ്ടു സ്ത്രീകളെ സ്വാധീനമാക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുകയും ഇരുപക്ഷത്തിലും ശ്രമം വിഫലമാവുകയും ചെയ്യുന്നു. അപ്രകാരംതന്നെ, രണ്ടു പുരുഷന്മാരും ഒരു സ്ത്രീയും ഉള്ള കഥകളിലും പലവിധത്തിലുള്ള ഘടനസമ്പ്രദായങ്ങൾ കരണീയമാണ്. സ്ത്രീ അന്യപുരുഷന്റെ ധനമാനാദികൾ

അവഗണിച്ചു ദരിദ്രനായ കാമുകനെ പിന്തുടരുന്നു. സ്ത്രീയുടെ പ്രേമഭാജനമായ പുരുഷൻ അവളെ അനാദരിക്കുകയും മറെറയാൾ അവളെ പ്രാണാധികം സ്നേഹിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ധൂർത്തയായ സ്ത്രീ രണ്ടു പുരുഷന്മാരേയും നഷ്ടപ്രണയന്മാരാക്കുന്നു. ഏവംവിധമായ വിപത്ത് അൾകാമിനീകാമുകന്മാരെ മാത്രമല്ല, ദമ്പതിമാരേയും സംബന്ധിക്കുന്നവയാണ്. പ്രണയത്തിന്റെ ഗതിവ്യത്യാസവും പ്രണയികളുടെ സ്വഭാവവ്യത്യാസവും അനുസരിച്ചു, ക്രോധം, മോഹം, മാത്സര്യം, അസൂയ, പ്രതികൂലയേക്കും, മുതലായ ചപലവികാരങ്ങളും, ഉദാരത, നിസ്സ്പാർശത, ആത്മത്യാഗം, ക്ലേശസമീഷ്ണത, തുടങ്ങിയ ശ്രേഷ്ഠഗുണങ്ങളും ശുഭഗുണപേക്ഷയാ ഉപജീവിക്കുന്നു. ലോകത്തിലുള്ള ചെറുകഥകളുടെ ആകത്തുക കണക്കാക്കിയാൽ, പകുതിയിലധികവും ശുഭഗുണപരമായ കഥകളാണെന്നു കണ്ടേക്കാം.

- പക്ഷേ സാഹിത്യഗുണപൗഷ്കല്യം ലക്ഷ്യമാക്കി ചെറുകഥകൾ തരംതിരിച്ചാൽ, ഇതര വികാരങ്ങളെ വിഷയികരിക്കുന്നവയാണ് പ്രശംസാർഹമെന്നു ബോധപ്പെടും. പാശ്ചാത്യരാജ്യങ്ങളിലുള്ള ഭൂവനോത്തരങ്ങളായ ചെറുകഥകളെല്ലാംതന്നെ ശുഭഗുണസ്വർഗ്ഗം ഏശാന്തവയാണ്. ഫാത്തേൺ, പോ, മോപ്പ്സാൻറ്, ടോർസ്റ്റോയി ആദിയായവരുടെ കൃതികളിൽ പ്രണയേതരവികാരങ്ങളെ പ്രതിപാദിക്കുന്ന ചെറുകഥകൾക്കാണ് എല്ലാകൊണ്ടും പ്രാധാന്യം. (നോവലുകൾ ഈ പ്രസ്താവത്തിൽ ഉൾപ്പെടുത്തിയിട്ടില്ല) അന്യവികാരങ്ങളോടൊപ്പം പംസ്രീബന്ധവും കഥാവിഷയമാക്കി, അദിപിതീയമായ രസപുഷ്പി വരുത്തിയിട്ടുള്ള ഒരു ഗ്രന്ഥകാരനാണെങ്കിൽ

അതു ടാഗോറൊരാൾ മാത്രമാണെന്നു നിസ്സംശയം പറയാം. എന്നാൽ ടാഗോറിന്റെ കൃതികളിൽ പോലും, 'കബൂലിവാല', 'സൂക്ഷിപ്പാൻ ഏല്പിച്ച മുതൽ', തുടങ്ങിയുള്ള ശൃംഗാരാസ്പഷ്ടമായ കഥകളാണ് ഇതെഴുതുന്നയാൾക്കു അത്യൽകൃഷ്ടമായി തോന്നുന്നത്. 'ജ്യേഷ്ഠ സഹോദരി' എന്ന കഥയിൽ, ശശികലയ്ക്കു, തന്റെ പിതൃസ്വപത്തു പകഞ്ഞെടുക്കുവാൻ ജനിച്ച കൊച്ചനുജനായ നീലമണിയോടു ആദ്യം ഉണ്ടായിരുന്ന നീരസം ക്രമേണ അനുകമ്പയായും, അനന്തരം ഗാഢസ്നേഹമായും, ഒടുവിൽ മഹത്തരമായ ത്യാഗമായും, പരിവർത്തനം ചെയ്യുന്നതു ആരെയാണത്രെന്നുപരവശനാക്കാത്തതു! ഭ്രമേച്ഛനും ദൂതകോപനമായ കബൂലിവാലയുടെ പുത്രിവത്സലതപം യാദൃച്ഛികമായി കണ്ടെത്തിയ "മിനി" എന്ന ശിശുവിന്റെ മേൽ വഴിഞ്ഞൊഴുകുന്നതും, അനേകവർഷം ജയിലിൽ താമസിച്ചു സ്വാതന്ത്ര്യം ലഭിച്ച ഉടനെ അയാൾ കുറെ കാരയ്ക്കു ഇരുന്ന വാങ്ങിച്ച് ഒരു മുഷിഞ്ഞ കടലാസ്സിൽ പൊതിഞ്ഞു, വിവാഹമണ്ഡപത്തിലേയ്ക്കു സർവാധ്വജവിഭൂഷിതയായി യാത്രയാവുന്ന നവോഢയായ മിനിയ്ക്കു ആ പൊതി കൊടുക്കുവാൻ ഏല്പിക്കുന്നതും വായിക്കുമ്പോൾ, പിതൃതപം എന്ന മഹാഭാഗ്യം കൈവന്നിട്ടുള്ള ഏവനും, "ആയാൾ ദരിദ്രനായ ഒരു കാബൂൽക്കാരൻ, പിടിച്ചുകൊടുക്കുവാൻ, ആണെന്നുള്ള കഥതന്നെ ഞാൻ തല്ലാലം മറന്നു—എന്നാൽ ഞാനോ? ഇല്ല; ഒന്നുമില്ല; എനിക്കെന്തൊ ആയാളേക്കാൾ ഒരു വിശേഷം? ആയാളും എന്നോപ്പോലെ ഒരു അച്ഛൻ" എന്നു മിനിയുടെ ചിതാവു പറയുന്ന വാക്കുകൾ ഹൃദയപൂർവ്വം സമ്മതിക്കാതിരിക്കയില്ല.

ഇനിയും, പ്രകൃത്യാതീതവും സാങ്കല്പികവുമായ ഖണ്ഡകങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചു വായനക്കാരിൽ ഭയവിസ്മയം വികാരങ്ങൾ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്ന കഥകളും ശൃംഗാരപ്രധാനമായ കഥകളേക്കാൾ രസഭൂയിഷ്ഠമാണ്. 'എഡ്ഗർ അല്ലൻപോ' എന്ന ഗ്രന്ഥകാരന് ജന്മരംഗം കഥകൾ നിർമ്മിക്കുന്നതിൽ എന്തെന്നില്ലാത്ത പ്രതിപത്തിയും നിരൂപനമായ പാടവവുമുണ്ടായിരുന്നു. ഭൂതപ്രതാപികളെ കഥയിൽ ആവേശിപ്പിക്കുകയും, വായനക്കാരുടെ സാംഗത്യബോധം തല്ക്കാലം മറികഴിച്ച് ഹൃദയോദ്വേഗം വളർപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഗ്രന്ഥകാരന്മാരെ കഥാകൃത്തായ പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത് യക്ഷിപിശാചാദികളിലുള്ള അവരുടെ അന്ധവിശ്വാസമല്ല. പ്രത്യേകം ഭയം എന്ന മനോവ്യാപാരത്തോടു അവർക്കുള്ള അവാച്യമായ ഒരു പ്രതിപത്തിയാകുന്നു. യക്ഷികളുടേയും 'ആറു കണ്ണു'ന്റേയും മറ്റും കഥകൾ കേട്ടു ഭയന്ന്, നിദ്രയിൽ പോലും വിറകൊള്ളുന്ന ശിശുക്കൾ വീണ്ടും ആ കഥകൾ തന്നെ പറഞ്ഞുകേൾക്കുവാൻ സിദ്ധാന്തിക്കുന്നത് നാം കണ്ടിട്ടുണ്ടല്ലോ. സാഹിത്യരൂപത്തിൽ കൂടി നിഷ്ക്രമണം ചെയ്യുമ്പോൾ ഭയവും രസപോഷകമായി ഭവിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടാണു കുട്ടികൾക്കു ഭീകരസംഭവങ്ങൾ കേൾക്കുന്നതിൽ ഇത്രമാത്രം അഭിരുചി. അതുകൊണ്ടു തന്നെയാണു 'അല്ലൻപോ' മുതലായ ഗ്രന്ഥകാരന്മാർക്കു ഇവക കഥകൾ നിർമ്മിക്കുന്നതിൽ ഇത്രമാത്രം താല്പര്യം തോന്നിയതു്.

മേൽ വിവരിച്ചിട്ടുള്ള കഥാഖണ്ഡങ്ങൾക്കു ഒന്നാലു കിൽ മറ്റൊരതെങ്കിലും രാഗമാണല്ലോ ആസ്വദമായിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ രാഗത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകാതെ

മനുഷ്യസ്വഭാവത്തോടുള്ള ദുഃഖമനുഷ്യകൃതം കൊണ്ടുമാത്രം ചിലർ ചെറുകഥകൾ എഴുതാറുണ്ട്. ശുദ്ധാർഹമായ സ്വഭാവത്തോടുകൂടിയ ഒരാൾ കഥാകാരന്റെ മനസ്സിൽ സ്ഥലം പിടിക്കുന്നുവെന്നു വിചാരിക്കുക. ആയാൾ എങ്ങിനെയെങ്കിലും ഒരു കഥാനായകനായി പരിണമിക്കാതിരിയ്ക്കുകയില്ല. സ്റ്റീവൻസൺ എന്ന ഗ്രന്ഥകർത്താവ് തന്റെ സ്പെഹിതന്മാരേയും തന്നെത്തന്നെയും ഭിന്നവേഷങ്ങൾ കെട്ടിച്ച കഥാലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിക്കാറുണ്ടായിരുന്നു. ഒരാളുടെ സ്വഭാവമർമ്മം മനസ്സിലാക്കിയശേഷം ബാഹ്യമായ ചില പ്രകൃതിവിശേഷങ്ങൾ അനുബന്ധിച്ച അയാളെ കൗതുകപരീജാപോലെ വിവിധപാത്രങ്ങളായി വിഭജിക്കാവുന്നതാണ്. ഇമ്മാതിരി കഥകളുടെ പ്രേരകം ഗ്രന്ഥകാരൻ പാത്രസ്വഭാവത്തോടുള്ള പ്രതിപത്തിയല്ലാതെ മറ്റൊന്നുമല്ല. ഒരു ജീണ്ണിച്ച ഭവനം കണ്ടുകൊണ്ടാണു ടാഗോർ 'നഷ്ടഭൂഷണം' എന്ന കഥ എഴുതിയതെങ്കിലും, അതിലുള്ള ഒരു പാത്രം കഥാകേന്ദ്രമായി വർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ശുദ്ധാത്മാവായ ഭൂഷണഷാ തന്റെ പെരുന്തും പണയംവെച്ച ഭാര്യയെ പ്രീണിപ്പിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുകമൂലം ആയാൾ ഒട്ടക്കും ഹൃദയച്ഛേദവും നിരാലംബനുമായിത്തീരുന്നു. 'സുഭാഷിണി' എന്ന നാമം അനപര്യായമായി വന്നതിനാൽ 'സുഭ' എന്നു വിളിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന മുകയായ തന്മണിയിൽ പ്രത്യക്ഷീഭവിക്കുന്ന പ്രചണ്ഡരാഗം കപടശാന്തത പുണ്ടിരിക്കുന്ന ആഗേയശൈലംപോലെ ടാഗോറിനെ ആകർഷിച്ചിട്ടുണ്ടായിരിയ്ക്കണം. താദൃശകഥളിലേ മറ്റു ഘടകങ്ങൾ പ്രധാനപാത്രത്തെ ഉപരൂപരി ശുദ്ധയമാക്കുന്നതേയുള്ളൂ.

ഇനിയും, പ്രകൃത്യാതീതവും സാങ്കല്പികവുമായ ഘടകങ്ങൾ ഉപയോഗിച്ചു വായനക്കാരിൽ ഭയവിസ്മയാദി വികാരങ്ങൾ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്ന കഥകളും ശൃംഗാരപ്രധാനമായ കഥകളേക്കാൾ രസഭൂയിഷ്ടമാണ്. 'എഡ്ഗർ അല്ലൻപോ' എന്ന ഗ്രന്ഥകാരന് ജ്ഞാനം കഥകൾ നിർമ്മിക്കുന്നതിൽ എന്തെന്നില്ലാത്ത പ്രതിപത്തിയും നിരൂപനമായ പാടവവുമുണ്ടായിരുന്നു. ഭൂതപ്രേതാദികളെ കഥയിൽ ആവേശിപ്പിക്കുകയും, വായനക്കാരെ സാംഗത്യബോധം തല്ക്കാലം മറികരിച്ചു ഹൃദയോദ്ദേശം വർദ്ധിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന ഗ്രന്ഥകാരന്മാരെ കഥാചന്ദനാത്മം പ്രേരിപ്പിക്കുന്നത് യക്ഷിപിശാചാദികളിലുള്ള അവരുടെ അന്ധവിശ്വാസമല്ല. പ്രത്യുത, ഭയം എന്ന മനോവ്യാപാരത്തോടു അവർക്കുള്ള അവാച്യമായ ഒരു പ്രതിപത്തിയാകുന്നു. യക്ഷികളുടേയും 'ആറു കണ്ണു'ന്റേയും മറ്റും കഥകൾ കേട്ടു ഭയന്ന്, നിദ്രയിൽ പോലും വിറകൊള്ളുന്ന ശിശുക്കൾ വീണ്ടും ആ കഥകൾ തന്നെ പറഞ്ഞുകേൾക്കുവാൻ സിദ്ധാന്തിക്കുന്നത് നാം കണ്ടിട്ടുണ്ടല്ലോ. സാഹിത്യീരൂപത്തിൽ കൂടി നിഷ്ക്രമണം ചെയ്യുമ്പോൾ ഭയവും രസപോഷകമായി ഭവിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടാണ് കുട്ടികൾക്കു ഭീകരസംഭവങ്ങൾ കേൾക്കുന്നതിൽ ഇത്രമാത്രം അഭിരുചി. അതുകൊണ്ടുതന്നെയാണ് 'അല്ലൻപോ' മുതലായ ഗ്രന്ഥകാരന്മാർക്കു ഇതുവക കഥകൾ നിർമ്മിക്കുന്നതിൽ ഇത്രമാത്രം താല്പര്യം തോന്നിയതു്.

മേൽ വിവരിച്ചിട്ടുള്ള കഥാഖ്യാനങ്ങൾക്കു ഒന്നല്ലെങ്കിൽ മറ്റേതെങ്കിലും രാഗമാണല്ലോ ആസ്വദമായിരിക്കുന്നത്. എന്നാൽ രാഗത്തിനു പ്രാധാന്യം നൽകാതെ

മനുഷ്യസ്വഭാവത്തോടുള്ള ദൃഢമൽസ്യവും കൊണ്ടുമാത്രം ചിലർ ചെറുകഥകൾ എഴുതാറുണ്ട്. ശുദ്ധാർഹമായ സ്വഭാവത്തോടുകൂടിയ ഒരാൾ കഥാകാരന്റെ മനസ്സിൽ സ്ഥലം പിടിക്കുന്നുവെന്നു വിചാരിക്കുക. ആയാൾ എങ്ങിനെയാകിലും ഒരു കഥാനായകനായി പരിണമിക്കാതിരിയ്ക്കുകയില്ല. സ്റ്റീവൻസൺ എന്ന ഗ്രന്ഥകർത്താവ് തന്റെ സ്റ്റേഫിതന്മാരേയും തന്നെത്തന്നെയും ഭിന്നവേഷങ്ങൾ കെട്ടിച്ചു കഥാലോകത്തിൽ അവതരിപ്പിയ്ക്കാറുണ്ടായിരുന്നു. ഒരാളുടെ സ്വഭാവമർമ്മം മനസ്സിലാക്കിയശേഷം ബാഹ്യമായ ചില പ്രകൃതിവിശേഷങ്ങൾ അനുബന്ധിച്ചു അയാളെ കൗതുകപരീജംപോലെ വിവിധപാത്രങ്ങളായി വിഭജിക്കാവുന്നതാണ്. ഇമ്മാതിരി കഥകളുടെ പ്രേരകം ഗ്രന്ഥകാരൻ പാത്രസ്വഭാവത്തോടുള്ള പ്രതിപത്തിയല്ലാതെ മറെറാന്നുമില്ല. ഒരു ജീർണ്ണിച്ച ഭവനം കണ്ടതുകൊണ്ടാണു ടാഗോർ 'നഷ്ടഭൂഷണം' എന്ന കഥ എഴുതിയതെങ്കിലും, അതിലുള്ള ഒരു പാത്രം കഥാകേന്ദ്രമായി വർത്തിക്കുന്നുണ്ട്. ശുദ്ധാത്മാവായ ഭൂഷണഷാ തന്റെ പെരുന്ദം പണയംവെച്ചു ഭയ്യയെ പ്രീണിപ്പിക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുകമൂലം ആയാൾ ഒടുക്കം ഹതേച്ഛവും നിരാലംബനുമായിത്തീരുന്നു. 'സഭാഷിണി' എന്ന നാമം അനപഥമല്ലാതെ വന്നതിനാൽ 'സഭ' എന്നു വിളിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന മുകയായ തന്ദ്രണിയിൽ പ്രത്യക്ഷീഭവിക്കുന്ന പ്രചണ്ഡരാഗം കപടശാന്തത പുണ്ടിരിക്കുന്ന ആഗ്നേയശൈലംപോലെ ടാഗോറിനെ ആകർഷിച്ചിട്ടുണ്ടായിരിയ്ക്കണം. താദൃശകഥളിലേ മറ്റു ഘടകങ്ങൾ പ്രധാനപാത്രത്തെ ഉപരൂപരി ശുദ്ധേയമാക്കുന്നതേയുള്ളൂ.

രണ്ടു പാത്രങ്ങൾ, ഒരേ പാത്രത്തിലുള്ള രണ്ടു വിരുദ്ധാംശങ്ങൾ, രണ്ടു രംഗങ്ങൾ, രണ്ടു ആദർശങ്ങൾ, ഇങ്ങനെയുള്ള ഉഭയവ്യക്തികൾക്കുതമ്മിൽ കാണപ്പെടുന്ന വൈജാത്യം ചിലപ്പോൾ കഥാരൂപം കൈക്കൊള്ളാറുണ്ട്. വിപരീതസ്വഭാവങ്ങളോടു കൂടിയ രണ്ടുപേർ ഏകരംഗത്തിൽ എപ്രകാരമാണു വ്യാപരിക്കുന്നതെന്നറിയുന്നത് രസാവഹമായിരിക്കും. അതുപോലെതന്നെ, ഒരാളെ വ്യത്യസ്തങ്ങളായ രണ്ടു രംഗങ്ങളിൽ വ്യാപരിപ്പിച്ചു ആയാളുടെ വൃത്തിയിൽ വല്ല വ്യത്യാസവും സംഭവിക്കുന്നുണ്ടോ എന്നു പരീക്ഷിക്കുന്നതും കൌതുകകരമാണ്. ഇന്ന് ഒരു വലിയ പ്രളയമായിരിക്കുന്ന മനുഷ്യൻ വിധിബലാൽ നാളെ ഒരു യാചകനായിത്തീർന്നാൽ, ആയാൾ എങ്ങിനെയാണു വർത്തിക്കുക? അറബിക്കഥകളിൽ തത്തുല്യമായ ഒരു സംഭവം വിവരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഒരു ദരിദ്രൻ ചെല്ലുന്നതവേ അറബിരാജ്യത്തിന്റെ കാലിഫ് ആയിത്തീർന്നു; ദാസിമാർ ആയാളെ ഉപചരിക്കുന്നു, സ്തുതിപാഠകന്മാർ കീർത്തനം ചെയ്യുന്നു; രാജസേവകന്മാർ ആജ്ഞ ഭീക്ഷിച്ചു പഞ്ചപുഷ്പമടക്കി നില്ക്കുന്നു. ഇതെല്ലാം സ്വപ്നമോ മായയോ ഭ്രാന്തിയോ എന്നറിയാതെ ആയാൾ അന്വരണ കണ്ണുമിഴിക്കുന്നു. എന്നാൽ ഇതു സ്വപ്നമോ മായയോ ഭ്രാന്തിയോ ആയിരുന്നില്ല; യഥാർത്ഥ കാലിഫിന്റെ ഒരു വിനോദം മാത്രമായിരുന്നു. ഇതു പോലെയുള്ള ചില സ്ഥിതിഭേദങ്ങൾ ചില ചെറുകഥകൾക്കു വിഷയീഭവിച്ചിട്ടുണ്ട്. രംഗവൈജാത്യം പോലെതന്നെ ആദർശവൈപരീത്യവും ചെറുകഥകളിൽ പ്രതിപാദ്യതരമാണ്. പുരുഷാന്തരങ്ങളുടെ ആദർശഭേദങ്ങളെ ടാഗോറിന്റെ 'രഥസ്യം പരസ്യമായതു' മുതലായ

കഥകൾ വിശദീകരിക്കുന്നു. കഴിഞ്ഞ തലമുറയിലുണ്ടായിരുന്ന ജമിനാരന്മാർ അവരുടെ കുടിയാനപന്മാരോടു വർത്തിച്ചിരുന്ന സമ്പ്രദായവും ഏതൽസംബന്ധമായി ഇപ്പോഴത്തെ പരിഷ്കാരികൾ അനുവർത്തിക്കുന്ന നയവും തമ്മിലുള്ള അന്തരം പ്രസ്തുതകഥയിൽനിന്നു സുഗ്രഹമാണ്.

പ്രസ്തുതമായ മറെറാരു കഥാമേതുകൾ ഗ്രന്ഥകാരന്റെ തത്വബോധമാണ്. പ്രണേതാവിന്റെ ആദർശപ്രസക്തി കഥാമാറ്റേണ പ്രത്യക്ഷപ്പെടുത്തുവാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളതിന്റെ ഫലമായി, ഗുല്ഷാപദേശങ്ങളായ അനേകം ചെറുകഥകൾ പുറപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഫാത്തോൺ എന്ന കഥാകാരൻ ഉപദേശം നൽകുവാനുള്ള അവസരമൊന്നും പാഴാക്കിയില്ലെന്നു മാത്രമല്ല, തത്വബോധനം ചെയ്യണമെന്നുള്ള ഏകോദ്ദേശത്തോടുകൂടി ചില കഥകൾ എഴുതുകയും ചെയ്തു. ടാഗോറിന്റെ ചില ചെറുകഥകളിലും ഈ മനോഭാവം തന്നെ പ്രേരകമായി വർത്തിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു കാണാം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ 'ആശാഭംഗം' എന്ന കഥയിൽ, "ശരീരത്തിൽ രണ്ടുതരം രക്തം കലർന്നിടയുന്നതിനാലുള്ള ദുഃഖകരമായ അവസ്ഥ"യാണ് പ്രതിപാദ്യവസ്തു. "നിലനില്ക്കുന്നത് നാം ആഗ്രഹിക്കുന്നില്ല, നാം ആഗ്രഹിക്കുന്നത് നിലനില്ക്കുന്നതല്ല" എന്ന് 'അസ്ഥികൂട'ത്തിൽ അദ്ദേഹം ഉപദേശിക്കുന്നു. 'ഞാൻ കൃതാർത്ഥനായി' എന്ന അഭിധാനത്തിൽ പരിഭാഷ ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുള്ള കഥയുടെ മമ്ം "ജനങ്ങൾ കൃത്യനിർവ്വഹണത്തിനുള്ള ഉചിതമായ സന്ദർഭത്തെ അശേഷം ഗൗനിക്കാതെ വിട്ടുകളകയും പിന്നീട് അസാധ്യങ്ങളായിത്തീർന്ന ആഗ്രഹങ്ങളെക്കുറിച്ച് ആലോചിച്ചു പശ്ചാ

തത്പിക്ഷകയും ചെയ്യുന്നു," എന്നുള്ളതാണ്. മായാമോ
 ഫങ്ങൾക്ക് വിധേയരായ മനുഷ്യർക്ക് സംഭവിക്കുന്ന ഭരി
 തങ്ങളാണ് 'തഫാൽ മാസ്റ്റർ' നമ്മെ ഉൽബോധിപ്പി
 ക്കുന്നത്. കമാബീജങ്ങൾ നിരവധിയാണെങ്കിലും, കൃ
 ത്രിമമായ സംഭവസംസക്തി, അനുമാനം, രംഗവൈചി
 ത്ര്യം, ബാഹ്യസ്ഥിതികളുടെ ചിത്രീകരണം, പ്രണയാഭി
 വികാരങ്ങൾ, പാത്രസ്വഭാവം, വിജാതീയത, തത്പരി
 ന്തനം എന്നിങ്ങനെ ഈ അധ്യായത്തിൽ വിശകലനം
 ചെയ്തിട്ടുള്ള വർഗ്ഗങ്ങളിൽ കഥാഹേതുകങ്ങളെല്ലാംതന്നെ
 പെട്ടിട്ടുണ്ടെന്നാണ് തോന്നുന്നത്. നിർദ്ദിഷ്ടവർഗ്ഗങ്ങ
 ള്ളോരോന്നിലും കഥാകാരന് ഇടവും വലവും തിരിയുന്ന
 തിന് വേണ്ടുവോളം സ്ഥലമുള്ളതുകൊണ്ട് ഈ 'കണ്ടെ
 ഴ്ത്ത' സ്വതന്ത്രകഥാരചനയ്ക്കു വിചാതകരമാകയില്ലെ
 ന്ന സമാശ്വസിയ്ക്കാം.



അധ്യായം 4

കഥാരൂപണം.

1

ഭൂമിയേക്കാൾ വലിപ്പമുള്ള ലക്ഷോപലക്ഷംഗോളങ്ങൾ കൊണ്ടു ആകാശതലത്തിൽ പന്താടുന്ന പ്രപഞ്ച സതപത്തിനു അസാധ്യമായി വല്ലഭമുണ്ടെന്നു വിചാരിക്കുവാൻ എളുപ്പമല്ല. എന്നാൽ ഒരു കാഴ്ച പ്രകൃതിക്കു പോലും ദൃഷ്ട്യർത്ഥമാണ്. പ്രകൃതിക്കു വസ്തുക്കൾ ഉൽപ്പാദിപ്പിക്കുന്നതിനും സംഭരിക്കുന്നതിനും കഴിവുണ്ട്; പക്ഷേ അവ സംസ്കരിക്കുവാൻ മനുഷ്യസഹായം കൂടിയേ കഴിയൂ. പണതിയുണ്ടാക്കുവാൻ പ്രപഞ്ചശക്തിയ്ക്കു സാധിക്കുമെങ്കിലും നൂൽനൂൽക്കുന്നതിനും വസ്ത്രം നെയ്യുണ്ടാക്കുന്നതിനും മനുഷ്യകരങ്ങൾ തന്നെ വേണം. അപ്രകാരംതന്നെ കഥാഖിജം അങ്കുരിപ്പിക്കുന്നതിനു് ആഖ്യാനോപകരണങ്ങൾ കഥാകാരനു സംപ്രാപ്യമാക്കുന്നതിനും പ്രകൃതിയുടെ സഹകരണം ആവശ്യമാണെങ്കിലും നിശ്ചിത രൂപത്തോടുകൂടിയ ഒരു കഥ എഴുതുവാൻ മനുഷ്യനമാത്രമേ കഴിവുള്ളൂ. “സത്യമായി നടന്ന സംഭവത്തിൽ ഈ ചമൽകൃതമായ കഥാരസം ഉണ്ടായിരിക്കയില്ല. പ്രകൃതിക്കു കഥ എഴുതുകയല്ല, ഒഴിച്ചുകൂടാത്ത വേറെ എത്രയെത്ര ജോലികളുണ്ട്!” എന്നു ടാഗോർ പറയുന്നു. പ്രകൃതിദത്തമായ കഥാഖിജം ആഖ്യാന വസ്തുവിന്റെ സുഷ്കരൂപം മാത്രമാണ്. അതിന്റെ സ്ഥൂലരൂപമത്രെ ചമൽകൃതമായ കഥ അഥവാ ഇതിവൃത്തം. കഥാപ്രേരകത്തിന്റെ പരിണതാകൃതിയാണു ഇതിവൃത്തം, എന്നും

പരാവർത്തനം ചെയ്യാം ചെറുകഥാകർത്താവിന്റെ ഭാവനയും നിയമകശക്തിയും ആഖ്യാന സാമഗ്രികളുടെമേൽ പ്രവർത്തിച്ചു അവ രൂപം ചെയ്യുന്നത് എപ്രകാരമാണെന്നു കണ്ടറിയുവാൻ അദ്ദേഹത്തിന്റെ വ്യവസായ ശാലയിൽ ഒന്നു പ്രവേശിക്കുകതന്നെ.

(ചെറുകഥാരംഗം സമനിരപ്പായ ഒരുമൈതാനമല്ല അതിൽ ചിലഭാഗങ്ങൾ ഉയന്നും മറ്റു ചിലഭാഗങ്ങൾ നിമ്നമായും ഇരിക്കുന്നു. അലങ്കാരമൊന്നുംകൂടാതെ പറയുന്നതായാൽ, തല്പ്രധാനങ്ങളായ ഘടകങ്ങളുടെ സമുച്ചയമല്ല ചെറുകഥയിൽ കാണപ്പെടുന്നത്. പ്രധാനസംഭവങ്ങൾ പ്രധാനമെന്നു തോന്നത്തക്കവണ്ണം വിവരിക്കുകയും, അപ്രധാനങ്ങളായ ഘടകങ്ങൾക്കു വ്യക്തമായവണ്ണത്താൽ അസംഗതമായ ഒരു ഗൗരവം ഓർക്കാതിരിയ്ക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിൽ കഥാകാരൻ പ്രത്യേകം നിഷ്ഠർഷിക്കേണ്ടതാകുന്നു.) തിരുവിലാമലയ്ക്കു സമീപം നടന്ന ഒരു സംഭവമാണ് കഥാവിഷയമെന്നിരുന്നാലും, സംഭവവും പരിതഃസ്ഥിതിയും തമ്മിൽ വലിയ ബന്ധമൊന്നുമില്ലെങ്കിൽ ആ മലയേക്കുറിച്ച് ഒരു ദീർഘമായ വണ്ണന ചേരേണ്ട കഴിയു എന്നില്ല. നായികയുടെ അംഗസൗഷ്ഠ്യത്തിനും കഥാഗതിയ്ക്കും തമ്മിൽ ഗാഢമായ സംബന്ധമുണ്ടെങ്കിൽ മാത്രമേ പ്രത്യാഗവർണ്ണനയ്ക്കു ആവശ്യമുള്ളു. യാതൊരു പാത്രത്തെയും അടിച്ചൊട്ടു മുടിവരെ വണ്ണിക്കാതെ വിടുകയില്ലെന്നുള്ള വ്രതം പല കഥകളേയും വ്യഥാസ്ഥൂലവും അജ്ഞാകരവുമാക്കിത്തീർത്തിട്ടുണ്ട്.

ഔചിത്ര്യം പരിപാലിക്കുന്നതിനുവേണ്ടി ചിലപ്പോൾ കാലക്രമത്തേയും കഥാകാരൻ അവഗണിക്കേ

ഞ്ഞതായിവരും. X യഥാർത്ഥസ്ഥിതിയിൽ ഒരു ദിവസവും മറ്റൊരു ദിവസവും തമ്മിൽ ഏറ്റക്കുറച്ചിലൊന്നുമില്ലെങ്കിലും (രണ്ടും ഇരുപത്തിനാലു മണിക്കൂർ വീതമാണെന്നു), കഥയിൽ അവയ്ക്കുള്ള വില ഒന്നുപോലെയാകട്ടെ. അതായത് പത്തൊ കൊല്ലങ്ങൾക്കു ഒരു വാക്കിൽ സംഗ്രഹിക്കുന്നതിനും ഒരു വിനാഴികയിൽ നടന്ന സംഭവം അതായത് പത്തൊ ഖണ്ഡികകളിൽ വിവരിക്കുന്നതിനും ആഖ്യാതാവിനു പൂർണ്ണസ്വാതന്ത്ര്യം ഉണ്ടെന്നു തന്നെയല്ല, ഈ സ്വാതന്ത്ര്യം അദ്ദേഹം യഥാവസരം വിനിയോഗിക്കേണ്ടതുമാണ്. “നാലു ദിവസങ്ങൾക്കുള്ളിൽ സംഭവിച്ച വസ്തുതയാണ് എന്റെ കഥാവിഷയം. അതുകൊണ്ടു ഓരോ ദിവസത്തിന്നു മൂന്നു പരമ്പര വീതം സമമായി വകവെച്ചുകൊടുത്തേക്കാം,” എന്നു വിചാരിക്കുന്ന കഥാകൃത്തു തുലികയെടുക്കുകയെ വേണ്ട. അതുപോലെതന്നെ പണ്ടുപണ്ടു നടന്ന സംഗതികൾ ഈയിടെ സംഭവിച്ചതാണെന്നും (Short-time note) ഈയിടെ ഉണ്ടായ വസ്തുത പണ്ടുണ്ടാൻ സംഭവിച്ചതാണെന്നും (Long-time note) തോന്നിയേണ്ടതായ ആവശ്യം ചിലപ്പോൾ നേരിടാറുണ്ട്. അതെല്ലാം വഴിപോലെ മനസ്സിലാക്കി കഥ ക്രമവൽക്കരിക്കുന്നതിൽമാത്രമേ കാവ്യഗുണത്തിനു വിലോപം കൂടാതിരിക്കുകയുള്ളൂ.

ഇപ്രകാരം സംവിധാനം ചെയ്യുന്നതിന്റെ ആവശ്യം എന്താണെന്നു ചോദിച്ചാൽ, കഥാമൂല്യത്തിനു അഭേദമായ പ്രാധാന്യം നൽകുന്നതിനായിട്ടാണെന്നു പറയാം. ഓരോ കഥയിലും പരമമായ ഒരു ഘട്ടമുണ്ട്. ഇതാണ് കഥാശൃംഗം അല്ലെങ്കിൽ മുഖ്യാങ്കണം. ഒരു വൃത്ത

ത്തിന്റെ അതിരുകളിൽ നിന്നു .നടുവിൽക്കൂടി വരയ്ക്കപ്പെടുന്ന ഋജുരേഖകളെല്ലാം കേന്ദ്രത്തിൽ സന്ധിചെയ്യുന്നതുപോലെ, ചെറുകഥയിലെ ഘടകങ്ങളെല്ലാം മുഖ്യതന്ത്രത്തെയാണു ആദ്യംതന്നെ ലക്ഷ്യീകരിക്കുന്നത്. അതിലാണു അവയെല്ലാം നിർവൃതി പ്രാപിക്കുന്നത്. തന്മൂലം കഥാകാരൻ ആദ്യം ഹൃദിസ്ഥമാക്കേണ്ട സംഗതി കഥയുടെ പാരമ്പര്യമാകുന്നു. ഇതു നല്ലവണ്ണം ധരിച്ചിട്ടേ കഥ എഴുതാൻ തുടങ്ങാവൂ. നോവലെഴുത്തുകാർ ഇക്കാര്യത്തിൽ അത്രതന്നെ നിഷ്കർഷ കാണുന്നില്ല. നിഷ്കർഷ ഉണ്ടായാൽ നന്നു ; പക്ഷെ ചെറുകഥാകാരനുള്ളതുപോലെ ഏതു നിർബന്ധം നോവലിൽ അപരിത്യാജ്യമല്ല. ചില നോവലെഴുത്തുകാർ 'വരുന്നതുവരട്ടെ' എന്നോ 'കാണുന്നോടത്തുവെച്ചു കാണാം' എന്നോ ഭാവിച്ചുകൊണ്ടു രണ്ടും കല്പിച്ചു കഥയെഴുതാൻ തുടങ്ങിയതായി കേട്ടിട്ടുണ്ട്. രസികശിരോമണിയായ ഡിക്കൻസ് പികവിക്ചരിതം എഴുതിത്തുടങ്ങിയ കാലത്തു ആ കഥ ഏതുവിധത്തിലാണു അവസാനിക്കാൻ പോകുന്നത്, എന്നു ആരെങ്കിലും അദ്ദേഹത്തോടു ചോദിച്ചിരുന്നുവെങ്കിൽ, "ആർക്കറിയാം?" എന്നായിരുന്നെന്നു അദ്ദേഹത്തിന്റെ മറുപടി. ഇതു വെറും അതിശയോക്തിയല്ല. നോവലെഴുത്തുകാർ ഇത്തരംസാഹസത്തിൽ ഏറ്റെടുക്കേണ്ടതു മറ്റൊരു പലപ്പോഴും അവരെ വിജയലക്ഷ്യം കടക്കിച്ചിട്ടുണ്ട്. എന്നാൽ ഇത്തരം ചെറുകഥാകാരൻ അനുവർത്തിക്കുന്നതായാൽ ആയാളുടെ കാര്യം കുറച്ചു പരുങ്ങലാണു്. കബേരന്മാർക്കു് എന്നും ഒരണം തന്നെ. അവർ അതിനായി കാലേകൂട്ടിമിതവ്യയം ചെയ്തു നീക്കിയിരിപ്പുണ്ടാക്കുകയോ വിശേഷാൽസ

നാഹംകൂട്ടുകയോ ചെയ്യേണ്ടതില്ല. പാവപ്പെട്ടവക്കാകട്ടെ, വല്ല 'ഓണക്കുറി'യിലും ചേർന്നിരിക്കുന്ന സുഭിക്ഷമായ ഒരു ഉണിനുവകയുണ്ടാകും. ഏതാണിതുപോലെയാണു ചെറുകഥാകാരന്റെയും സ്ഥിതി. ഒരിടത്ത് ചില്ലറസ്വാഭാമെല്ലാം ഓണം ആഘോഷിക്കുവാൻ നീക്കിവയ്ക്കുന്നതുപോലെ ചെറുകഥാകൃത്തുതന്റെ മുൻപുള്ള ഉപകരണങ്ങളെല്ലാം കഥാമുഖ്യാതെ ഉദ്ദേശിച്ചു സജ്ജീകരിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഒരിടത്ത് പാഴ്ചെയ്യു ചെയ്യാൽ ഓണം 'കഷ്ടി'യായിപ്പോകുന്നതുപോലെ, കഥാസാമഗ്രികൾ വേണ്ടവിധം വിനിയോഗിച്ചില്ലെങ്കിൽ മുഖ്യാത അവതാളത്തിലാകും. - ഈ സാദൃശ്യം ഇനിയും വലിച്ചുനീട്ടാമെങ്കിലും ക്ലിഷ്ടത ഭയന്ന ഞാൻ അതിനു തുനിയുന്നില്ല.

മുഖ്യാതം ദീർഘദൃഷ്ടിയാ കണ്ടറിഞ്ഞശേഷം അതിലേയ്ക്കുള്ള വഴി തെളിയിക്കുന്നതാണു അനന്തരകരണിയം. ഇതിനു എന്താണു ഉപായം? മുഖ്യാതെ ഉപയുക്ത പരി പ്രധാനതരമാക്കുന്നതിനുള്ള ഉപായങ്ങൾ ഏവയോ, അവയാണു ഇവിടെ ചിന്തയായിട്ടുള്ളത്.

ശീതോഷ്ണാവസ്ഥകൾപോലെ പ്രാധാന്യം എന്നതും താരതമ്യത്തെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നു. മഞ്ഞുകട്ടി ശീതമാണെന്നു നാം പറയുന്നതു അതിനേക്കാൾ ഉഷ്ണമുള്ള മറ്റൊരുകിലും പദാർത്ഥത്തോടു അതിനെ താരതമ്യം ചെയ്യുന്നതു കൊണ്ടാണു്. നേരെ മറിച്ച്, ഹിമത്തേക്കാൾ ശൈത്യമുള്ള മറ്റൊരു പദാർത്ഥത്തോടു അതിനെ ഉപമാനം ചെയ്യുമ്പോൾ, മഞ്ഞുകട്ടി ഉഷ്ണമുള്ള വസ്തുവെന്നു സമ്മതിയ്ക്കേണ്ടിവരും. അവിധംതന്നെ ഒരു സംഗതി പ്രധാനമാണെന്നു നാം സങ്കല്പിക്കുന്നതു അത്രതന്നെ പ്രധാനമല്ലാത്ത മറ്റു സംഗതികൾ താരതമ്യേന

നാം മനസ്സിൽ കാണുന്നതുകൊണ്ടാണ്. തന്നിമിത്തം, മൂല്യത്തിനു പ്രാഥമ്യം നൽകണമെങ്കിൽ അതിനു മുമ്പും പിമ്പും ഉള്ള സംഗതികൾ അപ്രധാനങ്ങളായിരിയ്ക്കണമെന്നു സിദ്ധം. ടാഗോറിന്റെ 'പ്രായശ്ചിത്തം' എന്ന കഥയിലെ ഘടകങ്ങൾ തുറന്നു ചെല്ലിരിക്കുന്നതു എപ്രകാരമാണെന്നു നോക്കുക. ചപലനും നീചനുമായ ഒരു പച്ചപ്പരിഷ്കാരിയാണ് കഥയിലെ പ്രധാനപാത്രം. ആയാൾ സ്വഭാവ്യമായ വിന്യാസാവാസിനിയെ കഷ്ടപ്പെടുത്തുന്നതാണ് പ്രതിപാദിതം. പതിവുതായ വിന്യാസാവാസിനിയുടെ കഷ്ടപ്പാടു അടിയ്ക്കടി ഭസ്സുഹമായിക്കൊണ്ടിരിയ്ക്കുന്നു. ഭർത്താവായ അനാഥബന്ധു പരാനഭോജനം ചെയ്തു കുറേനാൾ കാലക്ഷേപം ചെയ്തശേഷം, മോഷണം ചെയ്തു പണവുകൊണ്ടു ബിലാത്തിയിൽ പോകുന്നു. ഒരു ബാരിസ്റ്ററായി കല്പിതയിലേക്കു തിരിച്ചുവന്നിട്ടും താൻ പാത്തിരുന്ന ഐറോപ്യൻ ഫോട്ടലിലെ ബില്ലിനുപണം കൊടുക്കാൻ സാധിയ്ക്കായ്യാൽ, ആയാൾ വിന്യാസാവാസിനിയുടെ അച്ഛന്റെ ധനം മോഹിച്ചു, പ്രായശ്ചിത്തശുദ്ധികൊണ്ടു വീണ്ടും ജാതിയിൽ ചേരുവാൻ ഉത്സാഹിയ്ക്കുന്നു. ഇതറിഞ്ഞപ്പോൾ സുചരിതയായ വിന്യാസാവാസിനിയുടെ ഹൃദയം ആനന്ദം കൊണ്ടും അഭിമാനംകൊണ്ടും വികസിയ്ക്കുന്നു. പ്രായശ്ചിത്തത്തിനുള്ള കർമ്മങ്ങളെല്ലാം മുറയ്ക്കു നടക്കുന്നു. അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ പൂർണ്ണമാകാറായി. ഈ ഘട്ടത്തിലാണ് കഥ മൂല്യവും പ്രാപിയ്ക്കുന്നത്. "പടിയ്ക്കൽ ഒരു മദാമ്മ വന്നു നില്ക്കുന്നു." അതാരായിരിയ്ക്കാം? "മിസ്സസ് അനാഥബന്ധു സർക്കാർ!" ബിലാത്തിയാത്രയിൽ ആയാൾ സമ്പാദി

ഈ ഭാര്യ, ഇപ്പോൾ തന്നെ തേടിപ്പറപ്പെട്ടിരിക്കുകയാണ്. ഇതാണ് കഥയുടെ പരമഘട്ടം. ഈ ഘട്ടം വിവരിയ്ക്കുന്നതിനുമുമ്പ് കഥാഗതി എത്ര ശാന്തവും മന്ദവുമാണെന്നു നോക്കുക! “ചാർച്ചയും വേഴ്ചയുമുള്ളവരായ സ്ത്രീകൾ അഭിമുഖദർശനത്തിനായി അനാമബന്ധുവിനെ അകായിലേയ്ക്കു വിളിച്ചു. അവൻ. താംബുലചർപ്പണം ചെയ്തു സോപ്താസം പുഞ്ചിരിക്കൊണ്ട്, തറയിൽ കവിഞ്ഞു കിടക്കുന്ന ഉത്തരീയത്തോടുകൂടി ആടിയാടി മെല്ലെമെല്ലെ അന്തഃപുരത്തിൽ പ്രവേശിച്ചു”—ഇത്യാദി. ഇതു വായിക്കുമ്പോൾ ഉദ്ദേജകമായ ഒരു സംഭവം അത്യാസന്നമായിരിക്കുന്നുവെന്നു ആർ സംശയിയ്ക്കും? കഥാരൂപണം സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം ഈ വിവരണം തീരെ അപ്രധാനമാണ്. പക്ഷെ ഇതു അപ്രധാനമായതുകൊണ്ടുതന്നെയാണു അടുത്തുവരുന്ന മൂല്യം—മദാമയുടെ ആഗമനം—സർപ്പാപരിഷ്കാരമായി തെളിഞ്ഞു നില്ക്കുന്നത്.

നമ്മുടെ ചില നല്ല ചെറുകഥകളിലും ഏതൽക്കത്താക്കളുടെ അറിവോടുകൂടിയോ കൂടാതെയോ ഈ ഉപായംതന്നെ കാര്യക്ഷമമായി പ്രയോഗിയ്ക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. *‘ലക്ഷ്മിക്കുട്ടി, അല്ലെങ്കിൽ ഒരു കഥയുടെ കഥ’യിലേനായികയായ ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിയെക്കുറിച്ചു അവളുടെ ഭർത്താവായ കോമുമേനവനു എന്തോചില സംശയങ്ങൾ തോന്നുകയാൽ, ആയാൾ ഒരു സ്നേഹിതനോടുകൂടി ആലോചിച്ചു ഭാര്യയെ ജ്വരനോടുകൂടി കണ്ടുപിടിയ്ക്കുവാൻ തീർച്ചപ്പെടുത്തുന്നു. രാത്രിയായപ്പോൾ കോമുമേനവനും സ്നേഹിത

* സി. എസ്സ്. ഗോപാലപ്പണിക്കർ ബി. എ. കഥാരത്നമാല, ചിന്തീയഗുപ്തകം.

നും മാനോപ്പമത്തിന്റെ ഓരോ മുഖയിൽ സ്ഥലം പിടിച്ചു ജാരന്റെ ആഗമനം പ്രതീക്ഷിച്ചിരിയ്ക്കുകയാണ്. ജാരാഗമനമാണ് കഥയുടെ പരമകാഴ്ച. എന്നാൽ പ്രസ്തുതഘട്ടത്തിനുമുമ്പു—നമ്മുടെ ജിജ്ഞാസ അത്യുൽക്കടമായിരിക്കുന്ന ഈ സമയത്തു—കഥാകാരൻ വിവരിക്കുവാൻ തുടങ്ങുന്നത് പതിയിരിക്കുന്ന സ്നേഹിതന്റെ ആത്മഗതമാണ്:—“കഷ്ടം! കഷ്ടം! ഒരു കത്സിതപ്രവൃത്തി കണ്ടുപിടിയ്ക്കാൻവേണ്ടി ഇങ്ങനെ ആഭാസമായ ഒരു വേഷം കെട്ടേണ്ടിവന്നല്ലോ, എന്നൊക്കെ വിചാരിച്ചു വളരെ ലജ്ജയും, ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിയെ വിചാരിച്ചു വളരെ വ്യസനവും തോന്നി. പ്രത്യക്ഷമായി തെളിവാൻ പോകുന്ന ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിയുടെ ഭർന്നടപ്പോ ആ ഭർന്നടപ്പു പ്രത്യക്ഷമായി തെളിവാൻപോകുന്ന സംഗതിയൊ ഏതാണ് എന്നെ അധികം വ്യസനാക്രാന്തനാക്കിയതെന്നു പറവാൻ പ്രയാസം. ഞാൻ എത്രയോ വാത്സല്യത്തോടും ബഹുമാനത്തോടുംകൂടി വിചാരിച്ചുവന്ന ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിയെ ഒരു ജാരനോടുകൂടി കണ്ടുപിടിയ്ക്കുക എന്ന അവസ്ഥ എത്ര ദുസ്സഹമായിട്ടുള്ളതാണ്! ചേററിൽ തല്ലിയാൽ നീളെ തെറിയ്ക്കുമല്ലോ.....”ഇങ്ങനെയുള്ള ഒരു വിവരണം കഥയെ മുന്നോട്ടു നീക്കുവാൻ സഹായിക്കുകയില്ലെന്നു പ്രത്യക്ഷമാണ്. പ്രതീക്ഷിതമായ മുഖ്യാന്തത്തിനു കാലവിളംബം ഉണ്ടാക്കുക മാത്രമാണ് ഈ ആത്മഗതം കൊണ്ടു സാധിക്കുന്നത്. പക്ഷെ ഈ വിളംബം കഥാശ്രംഗത്തെ സുപ്രധാനമാക്കുന്നതിനു എത്രകണ്ടു പര്യാപ്തമാണെന്നു കഥ വായിക്കുന്നവർക്കു ബോധപ്പെടാതിരിക്കയില്ല.

മുഖ്യാന്തത്തിനു മുമ്പുകഥാപ്രവാഹത്തെ മന്ദമാക്കുന്നതിന്റെ ആവശ്യം റ്റുടയമർജ്ജിതമാക്കു സുജ്ഞയമാണ്.

അനുവാചക ഹൃദയത്തിന്റെ സഹനശക്തി പരിമിതമാകയാൽ അതു അസ്ഥാനത്തിൽ ഭവ്യയംചെയ്യാതെ പ്രധാനഘട്ടത്തിൽ മാത്രം സമഗ്രമാക്കുന്നതിനു ഉത്തമകമാകാരൻ ഉദ്യമിയ്ക്കുന്നു. പ്രധാന സംഭവം ഒരു വധമാണെന്നിരിക്കട്ടെ. രാമൻ കൃഷ്ണനെ നിഷ്ഠൂരമായി കൊലപ്പെടുത്തിയ സംഗതി വണ്ണിച്ച വായനക്കാരിൽ ഭയവും അനുനന്ദയും ഉളവാക്കുവാനാണു ഒരു കഥാകൃത്തു ശ്രമിയ്ക്കുന്നതെന്നു വിചാരിയ്ക്കുക. വായനക്കാരുടെ വികാരങ്ങളെ ബലവത്തരമായി ഉത്തേജനം ചെയ്യണമെങ്കിൽ അവയെ വ്യക്തമായി വ്യതിചലിപ്പിക്കാതിരിക്കുവാൻ കാഥികൻ ശ്രമിക്കേണ്ടതാകുന്നു. അനുവാചകന്റെ ഹൃദയോദ്ദേഗം പ്രധാനസംഭവത്തിനു മുമ്പ് കുറഞ്ഞൊന്നുമന്ദീഭവിച്ചെങ്കിൽ മാത്രമേ കഥാമൂല്യത്തിൽ അയാളുടെ ഹൃൽസ്സന്ദനം അത്യുഗ്രമായിരിക്കുകയുള്ളൂ. ഇപ്രകാരം ചെയ്യുന്നതിനുപകരം, രാമൻ കൃഷ്ണനെ വധിക്കുന്നഘട്ടം വിവരിയ്ക്കുന്നതിനു മുമ്പു ഉല്യപ്രധാനങ്ങളും വായനക്കാരുടെ ക്ഷമാശക്തിയെ ഒട്ടധികം പരീക്ഷിയ്ക്കുന്നവയുമായ വേറെ ചില സംഭവങ്ങൾ കഥാകാരൻ വണ്ണിയ്ക്കുന്നതായാൽ പ്രധാനസംഭവമായ കൃഷ്ണവധത്തെക്കുറിച്ചു വായിക്കുമ്പോൾ ഉണ്ടാകേണ്ടതായ വികാരതീക്ഷ്ണത ഒരു വേള ഇല്ലാതായേക്കാം. രാമൻ ആദ്യം 'ഗോവിന്ദനെ വധിയ്ക്കുന്നതായി കഥാകൃത്തു ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നവെ'ന്നിരിക്കട്ടെ. ഈ ഘട്ടം വായിച്ചുതീരുന്നതോടെ വായനക്കാരുടെ അനുനന്ദാഭിവികാരങ്ങളുടെ ഒട്ടുമുക്കാൽഭാഗവും അപഹരിയ്ക്കപ്പെടുന്നു. അടുത്തുവരുന്ന സംഭവം രാമൻ ഗോപാലനെ കെല്ലുന്നതാണെന്നു വിചാരിയ്ക്കുക. അതോടെ വായനക്കാരുടെ സഹനശക്തി മുഴുവനും

ചെലവായിപ്പോകും. ഇനിയാണു കഥാമൂല്യം—രാമൻ കൃഷ്ണനെ അപായപ്പെടുത്തുന്ന സംഗതി—വായിക്കുവാൻ പോകുന്നത്. അപ്പോഴെയും അനുകമ്പയുപകരം അവജ്ഞയാണു വായനക്കാരനു തോന്നുക. അനുവാചകന്മാരുടെ ഹൃദയോദ്ദേഗത്തെ സംഭവങ്ങളുടെ ഗുരുലഘുത്വങ്ങളനുസരിച്ചു ക്രമപ്പെടുത്തുക എന്നതു എത്രമാത്രം സാരമേറിയതാണെന്നു ഈ ദൃഷ്ടാന്തത്തിൽനിന്നു വിശദമാകുന്നുണ്ടല്ലോ.

എന്നാൽ വായനക്കാരുടെ വികാരങ്ങൾ സമഗ്രമാക്കുന്നതിന്നു കഥാകാരൻ മറ്റൊരു കാര്യത്തിൽ ഭക്തദൃഷ്ടിയാകേണ്ടതുണ്ട്. മൂല്യം കേവലം അപ്രതീക്ഷിതവുമാകാതെ ഉപമാതീതവുമാണെങ്കിൽ വായനക്കാർക്കു അതു ഗ്രഹിക്കുന്നതിനുള്ള സന്നദ്ധത ഉണ്ടാകയില്ല. തന്മൂലം കർത്താവ് ഉദ്ദേശിക്കുന്ന പ്രതീതി അവരിൽ സഞ്ചാരമാകയില്ല. ശുംഗാരപരമായ കഥകളിലാണു ഈ നൂനത അധികമായി കണ്ടുവരുന്നത്. റോൾ. താഴെ കാണുന്നപ്രകാരം ആഖ്യാനം ആരംഭിക്കുന്നുവെന്നു വിചാരിക്കുക:—

ഞാൻ:—“അമ്മാവനുസുഖമുണ്ടോമില്ലല്ലോ?”
സരോജിനി:—“ഇല്ല”.

ഞാൻ:—ഇന്നലെ അവിടെ വൈദ്യനെ വരുത്തിയെന്നു കേട്ടു. അതുകൊണ്ടാണു ചോദിച്ചതു”.

സരോജിനി:—“അതോ? വൈദ്യൻ വന്നതു എന്നെ ചികിത്സിക്കാനാണു്. എനിക്കു പെട്ടെന്നു ഒരു മോഹാലസ്യമുണ്ടായി”.

ഞാൻ:—അയ്യോ ! അതു ഞാനറിഞ്ഞില്ലല്ലോ”.

സദരാജിനി:—“സാരമില്ല. ഒരു മരുന്നു സേവിച്ചു
പ്പോൾ സുഖമായി.”

ഇങ്ങിനെയാണു ഞാനും സരോജിനിയും തമ്മിൽ
അന്തഃകരണവിവാഹം ചെയ്തത്.”

എന്ത്? ഇങ്ങിനെയോ? എങ്ങിനെ? എന്തു ബലം
പാട്! നല്ല കഥ! —ഇപ്രകാരമുള്ള സന്ദേഹങ്ങൾ ഒടു
വിൽ എഴുതിയ വാക്യം വായിക്കുന്നവന്റെ മനസ്സിൽ
തെരുതെരെ വന്നുകൊണ്ടിരിക്കും. ‘ഞാനും’ സരോജിനി
യും തമ്മിലുള്ള സംവാദത്തിൽനിന്നു അന്തഃകരണവി
വാഹത്തിന്റെ കാര്യം അനുഭവമല്ല. ഈ സംഭാഷ
ണം കഴിഞ്ഞപ്പോൾ പല അവസ്ഥാന്തരങ്ങൾ തര
ണം ചെയ്യാൽ മാത്രമേ അനുരാഗം എന്ന സ്ഥിതിയിൽ
എത്തുകയുള്ളൂ. തന്മൂലം ഒടുവിലത്തെ വാക്യത്തിൽ സൂ
ചിപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന മാനസികവരണം വായിക്കുകാർക്കു
‘പുത്തരി’യാണ്. ജീവിയസ്സുസീസറിന്റെ വാചകരീ
തി അവലംബിക്കുന്ന പക്ഷം, ഞാൻ പോയി; ഞാൻ ക
ണ്ടു; ഞങ്ങൾ ദമ്പതിമാരായി, —എന്നതുപോലെയാണു
ഇത്തരം കഥകളുടെ ഗതി.

ഈ നൂതന അപൂർവ്വമാണെന്നോ കേവലം സാങ്ക
ല്പികമാണെന്നോ വല്ലവർക്കും സംശയമുണ്ടെങ്കിൽ അവർ
ഇന്നത്തെ ചെറുകഥാകർത്താക്കളിൽ അഭിപ്രീയനായ
ശ്രീമാൻ ഈ. വി. കൃഷ്ണപിള്ള അവർകളുടെ ‘ആ
രാത്രിയിൽ—’ എന്ന കഥ വായിക്കട്ടെ. പ്രസ്തുത ക
ഥയിലെ നായകനായ കുട്ടികൃഷ്ണൻനായർ യുഗാവസ്ഥാനു
പോലെയുള്ള ഒരു കാളരാത്രിയിൽ ഒരു ചെററപ്പുരയിൽ
അഭയം പ്രാപിക്കുന്നു. ആ കുട്ടിയിൽ രോഗാതുരനായ
ഒരു മന്യവയസ്സനും “അമ്മ” എന്നു വിളിക്കപ്പെടുന്ന ഒരു

ബാലികയും മാത്രമേയുള്ളൂ. ശേഷം ഉഴവുമാണല്ലോ. അമ്മവിന്റെ സ്വരൂപം ഒരിക്കലും മാഞ്ഞുപോകാത്തവിധത്തിൽ നമ്മുടെ കുട്ടികൃഷ്ണൻ നായരുടെ ഹൃദയത്തിൽ പതിയുന്നു. നേരം പ്രകാശമായപ്പോഴേയ്ക്കു ആയാൾ യാത്രപറഞ്ഞു, അവിടെനിന്നു 'ഭിന്നിച്ചു കാററത്തു ചലിച്ചിടുന്ന' കൊടിക്കൂറ കണക്കെ, പുറപ്പെട്ടുപോകുന്നു. * * * വഷ്ടങ്ങൾ പലതു കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. കുട്ടികൃഷ്ണൻനായർ ഇപ്പോൾ മദിരാശിയിലാണ്. വർഷം ശതകണി നായരുടെ ആത്മമിത്രമായി കഴിഞ്ഞുകൂടുകയാണ്. ശതകണിനായരുടെ അനന്തരവളായ ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിക്കു കുട്ടികൃഷ്ണൻ നായരുടെ പേരിൽ കലശലായ ഭ്രമം. അനുരാഗം ഉള്ളിലൊതുങ്ങാതെ എഴുത്തുവഴിയായി പ്രവഹിക്കുന്നു. പക്ഷേ നായർക്കു അവളുടെ പ്രേമവും പുല്ലും സമമാണ്. ആയാളുടെ ഹൃദയത്തിൽ പാളയമുറപ്പിച്ചിരിക്കുന്ന ആ ചെററപ്പരയിലെ കോമളാംഗി, 'ആർക്കും പ്രവേശനമില്ല' എന്നു നോട്ടീസു എഴുതിവെച്ചിരിക്കുന്നു. എന്തിനധികം? ഒടുവിൽ ലക്ഷ്മിക്കുട്ടി തന്നെയാണ് ചെററപ്പരയിലെ മോഹനാംഗി എന്നു തെളിയുന്നു. കുട്ടികൃഷ്ണൻനായരുടെ ലജ്ജാസമ്മിശ്രമായ ആനന്ദവും വിവാഹത്തിന്റെ കോലാഹലവും മറ്റും ഉഴരിച്ചുകൊള്ളുകയേ വേണ്ടൂ..... ഈ കഥയിൽ, സംഭവങ്ങളുടെ പരമാർത്ഥസ്ഥിതി ഗോപനം ചെയ്തിട്ടുള്ളതു് കൗതുകാവഹമാണെന്നു സമ്മതിയ്ക്കാം. പക്ഷേ കഥാമൂല്യം— അതായതു: ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിയും ഓലച്ചെററയിലേ ബാലികയും ഒന്നാണെന്നു തെളിയുന്ന ഘട്ടം—വിശ്വസിക്കുവാൻ പണിയാണ്. ഒരിക്കൽ കണ്ടതരുണിയെ മൂന്നു കൊല്ലം മുഴുവനും ഒരാൾ ധ്യാനിച്ചുകൊണ്ടേയിരുന്നുവെന്നു തന്നെ തൽക്കാലം വിചാ

രിക്കുക. എന്നാൽ ആ തരണിയെ മദിരാശിയിൽവെച്ചു വീണ്ടും കണ്ടപ്പോൾ കുട്ടികൃഷ്ണൻ നായരുടെ മനസ്സിൽ പൂർവ്വസ്മരണകളൊന്നും തന്നെ ഉദ്ദീപിതമാകാതിരുന്നതു ആശ്ചര്യമെന്നല്ല, മഹാശ്ചര്യമെന്നു പറയേണ്ടു. ഈയാൾ ഈ മൂന്നു കൊല്ലങ്ങൾക്കുള്ളിൽ സഭാ ധ്യാനിച്ചുകൊണ്ടിരുന്നതു എന്തിനെക്കുറിച്ചാണ്? 'സ്രീ' എന്ന ശബ്ദത്തെപ്പറ്റിയാണോ? അല്ലെങ്കിൽ 'അമ്മ' എന്ന നാമധേയത്തെക്കുറിച്ചോ? ഇതര തരണികളെ അപേക്ഷിച്ചു ആ ബാലികയ്ക്കുള്ള വിശേഷലക്ഷണങ്ങളായിരിയ്ക്കണം ആയാളുടെ ചിന്താവിഷയം. നവയൗവനത്തിൽ സ്രീകളുടെ വളർച്ച വിസ്മയാവഹമാണെങ്കിലും, കുടലിൽവെച്ചു കണ്ട ബാലികയുടെ അത്യാദൃശമായ ലക്ഷണങ്ങളെല്ലാം മൂന്നുകൊല്ലംകൊണ്ടു ഇല്ലാതാകയും, അവളുടെ സ്ഥാനത്തു ലക്ഷിക്കട്ടിയെന്നു പേരായ വേറൊരു സന്ദരി ആവിർഭവിക്കുകയും തന്നിമിത്തം കുട്ടികൃഷ്ണമേനവനു അവൾ പ്രത്യഭിജ്ഞയയാകാതിരിക്കുകയും ചെയ്തുവെന്നവിശ്വാസിക്കാമെങ്കിൽ, നാടൻ ഭാഷയിൽ പറയുന്നതുപോലെ കാക്ക മലൻ പറക്കുമെന്നും വിശ്വാസിക്കാം. കഥാമൂല്യം ഗ്രഹിക്കുവാൻ വായനക്കാരെ സന്നദ്ധരാക്കിയിട്ടില്ലെന്നുള്ളതാണ് ഈ കഥയ്ക്കു പററിപ്പോയിട്ടുള്ള പോരായ്മ.

മുകളിൽ നിരീക്ഷിതമായ കഥ ഇതിവൃത്തഘടനയിലുള്ള ഒരു സ്വാഭാവികതയെ ഉദാഹരിയ്ക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും, ആ കഥ തന്നെ ഒരു ശ്രേഷ്ഠഗുണത്തിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തമായും എടുക്കാവുന്നതാണ്. ടാഗോർ മുതലായ ഉൽകൃഷ്ടകഥാകാരന്മാരുടെ കൃതികളിൽ ഈ ഗുണം സാമാന്യേന പ്രത്യക്ഷീഭവിയ്ക്കുന്നുണ്ട്. ഓരോ ചെറുകഥയും ചില രംഗങ്ങളായി വിഭജിക്കപ്പെട്ടിരിക്കണമെന്നുള്ളതാണ് പ്ര

യുതലക്ഷണം.) ഇക്കാര്യത്തിൽ ചെറുകഥയ്ക്കു നാടകത്തോടാണ് ഉപപത്തി കാണുന്നത്. നാടകത്തിൽ വിവിധരംഗങ്ങൾ ഒന്നുചേരുമ്പോൾ ഇതിവൃത്തം രൂപവൽകൃതമാകുന്നതുപോലെ ലക്ഷണയുക്തമായ ചെറുകഥയിലും നാനാരംഗങ്ങളുടെ സംയോഗത്താലാണ് കഥാരൂപം നിർമ്മിയ്ക്കപ്പെടുന്നതെന്ന് കാണാം. 'ആ രാത്രിയിൽ—' എന്ന കഥയെ ആരംഭിക്കുകയും വേർതിരിയ്ക്കാം. ഒന്നാമത്തേതിൽ കൊടുങ്കാറ്റിലും മഴയിലും അകപ്പെട്ട കുട്ടികളുടേതായ ഒരു ചെറുപ്പത്തിൽ ചെന്നുകയറുകയും അവിടെ ഒരു മദ്ധ്യവയസ്സുനേരയും അമ്മയെന്നു വിളിയ്ക്കപ്പെടുന്ന ബാലികയുടേയും അതിഥിയായി ആ രാത്രികാലം കഴിച്ചുകൂട്ടുകയും അതിനിടയ്ക്കു ആയാളുടെ ഹൃദയം പണയപ്പെട്ടുപോകയും ചെയ്യുന്നു. രണ്ടാം രംഗത്തിൽ, കുട്ടികളുടേതായ വീണ്ടും ആ വഴിയെ വന്നതന്റെ പഴയ ആതിഥേയന്മാരെ അന്വേഷിച്ചതിൽ, അവർ ആ സ്ഥലം വിട്ടുപോയെന്നും അവരുടെ സ്ഥാനത്തു ഒരു മുതുവക്കിമാപ്പിയും ഒരു 'പെമ്പിള്ള'യുമാണു അവിടെ താമസം തുടങ്ങിയിരിക്കുന്നതെന്നും അറിഞ്ഞു ഗോശയനായിത്തീരുന്നു. മൂന്നാം രംഗം മദിരാശിയാണ്. കഥാനായകൻ നിയമപരീക്ഷയ്ക്കു പഠിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുമ്പോൾ വക്കീൽ ശങ്കുണ്ണിനായരുടേയും അനന്തരവൻ ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിയുടേയും പരിചയം സമ്പാദിക്കുന്നു. താലാമരത്തിൽ ലക്ഷ്മിക്കുട്ടി, ആ യുവാവോടുകൂടി ജീവിതഭാരത്തിൽ പങ്കുകൊള്ളണമെന്നു തനിക്കുണ്ടായ ആഗ്രഹം ലേഖനമുഖേന ആയാളെ ധരിപ്പിക്കുകയും, ആയാൾ സമ്പൂർണ്ണം ആ അപേക്ഷ നിരാകരിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു.

കഥാമുഖ്യാനമായ ആഞ്ചാം രംഗത്തിൽ, ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിയും ചെറപ്പരയിലെ അമ്മയും ഒന്നുതന്നെയാണെന്നുള്ള പരമാർത്ഥം കുട്ടികൃഷ്ണമേനവൻ മനസ്സിലാക്കുന്നു. വിവാഹം നന്നരം ലക്ഷ്മിക്കുട്ടി പ്രാണനാഥനെ കളിയാക്കുന്നതും വായനക്കാരുടെ സന്ദേഹനിവൃത്തിയ്ക്കായി ചേർത്തിട്ടുള്ള ഒരു പുച്ഛകഥാപ്രസംഗവുമാണ് ആറാം രംഗത്തിൽ കാണുന്നത്. ഇങ്ങനെ ചെറുകഥയെ വിവിധരംഗങ്ങളായി തിരിച്ചു അവ ഓരോന്നും പ്രത്യേകം സങ്കല്പിച്ചിരിക്കുന്നതുകൊണ്ടു നാടകത്തിലുള്ള കാവ്യഗുണവും ഔജസ്സുമുണ്ടായിട്ടുള്ളതും അല്ലാത്ത ചെറുകഥയിലും പ്രതിഫലിക്കുവാൻ ഇടയാകുന്നുണ്ട്. നേരെമറിച്ചു, രംഗവിഭാഗമില്ലാത്ത ചെറുകഥകൾ പ്രായേണ അനവസ്ഥിതമായിട്ടാണു കണ്ടുവരാറ്. എം. ആർ. കെ. സി. യുടെ (മിസ്റ്റർ സി. കുഞ്ഞുരാമമേനവന്റെ) കഥകളിൽ ആഖ്യാനചാര്യ്യം ധാരാളമുണ്ടെങ്കിലും, കഥാഗതി ആകെക്കൂടി ഒഴുക്കുന്നതാണെന്നുവേണം പറയുവാൻ. രംഗവിധാനം ചെയ്യാതെ അനുസ്മൃതമായി കഥനം ചെയ്യപ്പെട്ടിരിക്കുന്ന ഈ കഥകൾ വായനക്കാരുടെ ശ്രദ്ധയെ ഏകാഗ്രമാക്കുവാൻ ഉതകുന്നവയല്ലെന്നു മാത്രമല്ല, അപ്രകൃതസംഗതികൾ കണക്കിലേറെ കടന്നുകൂട്ടുന്നതിനും ഇടയായിട്ടുണ്ട്.

എന്നാൽ രംഗങ്ങളായി വ്യവധാനം ചെയ്തതുകൊണ്ടുമാത്രം കഥാകാരന്റെ ചുമതല അവസാനിക്കുന്നുണ്ടോ? ഇല്ല. ഒരു രംഗം മറ്റൊന്നിൽനിന്നു ഉരുവിട്ടു മൂന്നാമതൊന്നിൽ ലയിക്കണം, രംഗങ്ങൾക്കു തമ്മിൽ ഗാഢമായ സമ്പർക്കമുണ്ടെങ്കിലേ കഥയ്ക്കു ഐകരൂപമുണ്ടാകൂള്ളൂ. ഭിന്നഭിന്നങ്ങളായി നില്ക്കുന്ന രംഗങ്ങൾ യഥാർത്ഥ

സംയോജിക്കുമ്പോഴാണ് കഥാശരീരം സംസ്കൃഷ്ടമാകുന്നതു്. ഇതിനു ഉദാഹരണങ്ങൾ എടുത്തു കാണിച്ചു ഈ അദ്ധ്യായം ക്രമാതീതമായി ദീർഘിപ്പിക്കുന്നില്ല.

II

വിസ്തീർണ്ണമായ ഒരു കൊട്ടാരത്തിൽ ചില മുറികൾ വെളിച്ചം കുറഞ്ഞും ചപ്പുനിറഞ്ഞും ഇരുന്നാലും, ആകെ കൂടി നോക്കുമ്പോൾ അവ സൂര്യമണ്ഡലത്തിലെ അങ്കങ്ങളെന്നോണം അദൃശ്യപ്രായങ്ങളായിട്ടേ നമുക്കു തോന്നുകയുള്ളൂ. മറിച്ച്, ഒരു ചെറിയ വീടിന്റെ മുമ്പയിൽ പൊടിയുടെ നിഴൽപോലും കണ്ടാൽ നാം സാവജ്ഞരായിത്തീരുന്നു. ഇതുപോലെതന്നെയാണു സാഹിത്യത്തിൽ നിന്നുണ്ടാകുന്ന അനുഭവവും. ഏതേതുസാഹിത്യവിഭാഗമായിരുന്നാലും, അപ്രകൃതമായ വസ്തുത എല്ലാപ്പോഴും നീരസജനകമാണെന്നുള്ളതു ശരിതന്നെ. പക്ഷേ കാര്യത്തിന്റെ വലിപ്പം അനുസരിച്ചു നീരസത്തിനു ഏറ്റക്കുറച്ചിലുകളുണ്ടാവുമെന്നുള്ളതും നാം ഓർക്കേണ്ടതാണു്. ഇരുപത്തിനാലു സഗ്ഗങ്ങളുള്ള ഒരു മഹാകാവ്യത്തിൽ ചില ഭാഗങ്ങൾ ഏതാണ്ടു് അസംഗതമായിരുന്നാൽത്തന്നെയും നാം അതു അത്ര വകവെക്കുന്നില്ല. പക്ഷേ 'മയൂരസന്ദേശ' പോലെയുള്ള ഒരു ചെറുകാവ്യത്തിൽ സന്ദർഭോചിതമല്ലാത്ത ഒരൊറ്റശ്ലോകംപോലും കടന്നുകൂടിയാൽ അതു ഒരു പോരായ്മയായിട്ടുവേണം കണക്കാക്കുവാൻ. പദ്യത്തിൽ ചെറുകാവ്യം എങ്ങനെയോ അതുപോലെയാണു് അതുപ്രായപരമായ ഗദ്യത്തിൽ ചെറുകഥയും. ചെറുകഥാരൂപണത്തിൽ മുഖ്യമായി പാലിയുണ്ടു് ഇണം ഏകാഗ്രതയാ

കുന്ത: ഇക്കാര്യം ഈ പ്രബന്ധത്തിൽ അനേകത്ര പ്രസ്താവിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടെങ്കിലും, കാര്യഗൗരവം പ്രമാണിച്ചു വായനക്കാർ പൌനരുക്കുതുടോഷം അവഗണിക്കുമാറാകണം.

ഐകാഗ്ര്യസിദ്ധിയുള്ള ഉപായങ്ങൾ ഏവ? ചില ഉപായങ്ങൾ പ്രസംഗവശാൽ ഇതിനുമുമ്പു നിദ്ദിഷ്ടമായിട്ടുണ്ട്. മറ്റു ചിലതുകൾക്കുറിച്ചും അല്പം പ്രസ്താവിക്കാം.

ഒരു ചെറുകഥയെക്കുറിച്ചു നിരൂപകൻ ആദ്യം അന്വേഷിക്കുന്നത് അതു എന്തുദ്ദേശത്തോടുകൂടിയാണു എഴുതപ്പെട്ടിട്ടുള്ളതെന്നാകുന്നു. ഉദ്ദേശം ഒന്നുമാത്രമാണോ ഉള്ളതു? ഈ ഏകോദ്ദേശം ഏതെങ്കിലുമൊരു കേന്ദ്രത്തിൽ ഫലവത്തായിത്തീരുന്നുണ്ടോ? അതല്ലെങ്കിൽ ഭിന്നഭിന്നങ്ങളായ പല ഉദ്ദേശങ്ങളുടെ സമ്പന്നമാണോ ചെറുകഥയിൽ കാണപ്പെടുന്നത്? കഥയ്ക്കു ഐകാഗ്ര്യമുണ്ടോ ഇല്ലയോ എന്നു വിധിക്കുന്നതിനുമുമ്പ് ഉദ്ദേശം ഏകവും അനന്യയുതവുമാണോ അല്ലയോ എന്നു തീരുമാനിയ്ക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഉദ്ദേശബാഹുല്യം കഥയെ നാനാരസപഞ്ചലമാക്കുന്നതിനുപകരം വിച്ഛിന്നമാക്കുന്നതായിട്ടാണു കണ്ടുവരാറ്. ഇതെഴുതുമ്പോൾ മഹാമഹീമശ്രീ അപ്പൻതമ്പുരാൻ തിരുമനസ്സിലെ 'കാലവിപര്യയം' എന്ന അഭിനവ 'പ്രഹസനപ്രമേയ'മാണു ഓർമ്മയിൽ വരുന്നത്. "തന്നെത്താനറിയാത്തവൻ അന്യനെ അറികയില്ല. വീടിനു കൊള്ളാത്തവൻ നാട്ടിനും കൊള്ളില്ല. ബിന്ദുകുറിച്ചിട്ടല്ലാതെ വട്ടംവീശുവാൻ തരമില്ല. കേന്ദ്രം ഒന്നെങ്കിലും വൃത്തപരിധികൾ അനേകങ്ങളാവാം. ശുദ്ധസ്തോഹമാണു സമഭാവനയുടെ

ബീജം... ബുദ്ധി വലുപ്പത്തേക്കാൾ വലിയതാകുന്നു ബുദ്ധി
 ഇണം.....നാടന്മാരൊക്കെ കാടന്മാരല്ല. പശ്ചാത്താ
 പമാകുന്നു രാഗഭേദാധിമനോരോഗങ്ങൾക്കു കൈകണ്ട
 മരുന്ന്....." എന്നിങ്ങനെ ആകൃത്യാ കാര്യങ്ങളാണു
 ഒരു ചെറിയ പ്രഹസനത്തിൽ സമത്മിക്കുവാൻ ഗ്രന്ഥക
 ത്താവു ഉദ്യമിച്ചിട്ടുള്ളത്. പക്ഷേ—എന്നല്ല, ഇക്കാര
 ണത്താൽത്തന്നെ—മേല്പറഞ്ഞ തത്വങ്ങളിൽ ഒന്നെങ്കി
 ലുംദൃഢമായും വിശ്വാസ്യമായും പ്രഹസനത്തിൽസമത്മി
 ക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല. അവയിൽ ഒന്നുമാത്രം മുറുകെപ്പിടിക്കുക
 യും മറുവുള്ളവ സന്ദർഭത്തിൽനിന്നു അധ്യാഹരിച്ചുകൊ
 ള്ളുവാൻ വായനക്കാർക്കു വിട്ടുകൊടുക്കുകയും ചെയ്തിരുന്നു
 വെങ്കിൽ 'പ്രഹസനപ്രമേയം'കുറേക്കൂടി കാര്യക്കുറുമായി
 രുന്നേനെ. പ്രഹസനകാവ്യത്തിന്റെ സ്ഥിതി ഇത്തര
 ത്തിലാണെന്നുവന്നാൽ അതിനേക്കാൾ ഇടുങ്ങിയതായ
 ചെറുകഥയുടെ കാര്യം പറയേണ്ടമോ? പക്ഷേ കഥാകൃ
 ത്തിന്റെ മനസ്സിൽനിന്നു ശ്രേഷ്ഠങ്ങളായ പലേ ഉദ്ദേശ
 ങ്ങൾ തിരിക്കിത്തീരക്കു പുറപ്പെടുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അദ്ദേഹു
 ഏന്താണു ചെയ്യേണ്ടത്? ഒരു ഉദ്ദേശംകൊണ്ടുമാത്രംതു
 പ്പിപ്പെടേണ്ടമോ? വേണ്ട, അദ്ദേഹം തന്റെ ചിന്താ
 സന്താനങ്ങൾക്കായി വെവ്വേറെയുള്ള വീടുകൾ പണിയി
 ച്ച് അവയെ മാറിമാറിപ്പിടിക്കട്ടെ. ഒരു ചെറുകഥ
 യിൽത്തന്നെ അവയെല്ലാം ഒരുക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചാൽ കുടും
 ബപ്പിറ്റമൊഴിഞ്ഞിട്ടുള്ള നേരമുണ്ടാവില്ല. പ്രകൃതി
 യിൽനിന്നുതന്നെ ഇതിനു ദൃഷ്ടാന്തമെടുക്കാവുന്നതാണ്.
 ഇതെഴുതുന്ന ആളിന്റെ ഒരു സ്നേഹിതൻ ഇക്കഴിഞ്ഞ
 ഞാറുദയ്ക്കു കറെ പയറുവിതയ്ക്കുകയുണ്ടായി. ഒരു
 വിത്തിൽനിന്നു ഇത്രയിത്ര ഫലം ഉണ്ടാവുന്നപക്ഷം വി

ഈ ഇരട്ടിക്കുന്തോറും ഫലവും ഇരട്ടിക്കുമെന്നായിരുന്നു സ്നേഹിതന്റെ മനോരാജ്യം. ആയാൾ ഒരുപറവിത്തു വിതയ്ക്കേണ്ടതായ സ്ഥലത്തു മൂന്നുപറവിത്തുവാരിയിട്ടു. ധാരാളം വളവുംചേർത്തു. ഫലം എന്തായിരുന്നു? വളിയും ഇലകളും ഇടതുൻ വളർത്തിനാൽ പയറിനു പകരം ഇലകൊണ്ടു തൃപ്തിപ്പെടേണ്ടിവന്നു എന്നു പറഞ്ഞാൽ കഴിഞ്ഞല്ലോ. ഇപ്രകാരം തന്നെയാണു കുമാരജീവവും ബഹുലീഭവിച്ചാൽ ഉണ്ടാവുന്ന അനുഭവം. ഇതിനു ഉദാഹരണങ്ങൾ വേണമെന്നുണ്ടെങ്കിൽ നമ്മുടെ പത്രമാസികകളിലൂടെ ഒന്നു കണ്ണോടിച്ചാൽ മതി. അത്തരം കഥകൾ പ്രസിദ്ധങ്ങളല്ലാത്തതുകൊണ്ടു അവ ഇവിടെ ഉദ്ധരിക്കുന്നില്ല.

കുമാരധ്വനിശ്രീചരിതം

ഉദ്ദേശത്തിന്റെ അഭിന്നത കഥ എഴുതുവാൻ തുടങ്ങുന്നതിനു മുമ്പുതന്നെ വേണ്ടകാൽമാണല്ലോ. എഴുതിത്തുടങ്ങിയാൽ പിന്നെവേണ്ടതു കഥയുടെ ധ്വനി ആദ്യത്തം ഒന്നുപോലെ പാലിക്കുകയാകുന്നു. ധ്വനി എന്ന പദത്തിനു ആലങ്കാരികന്മാർ വ്യംഗ്യപ്രധാനമായ കാവ്യം എന്നോമരേറാ അർത്ഥം കല്പിച്ചിട്ടുണ്ടായിരിക്കാം. എന്നാൽ കുമാരന്റെ മനോഭാവത്തെയോ വിഷയത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തെയോ അഭിവ്യഞ്ജനം ചെയ്യുവാൻ ഉതകുന്നതായ ശബ്ദസരണി ഏതൊ, അതാണിവിടെ ധ്വനി എന്ന പദംകൊണ്ടു വിവക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നത്. കഥയുടെ സ്ഥായിയായ ഭാവം ആദ്യവസാനം അഭേദമായിരിക്കുന്നു. നോവലിൽ കാണപ്പെടുന്ന ഭാവം വജ്രാഗ്രം ചെറുകഥയിൽ അനുവാദ്യമല്ല. ഒരേ ചെറുകഥയിൽത്തന്നെ വായനക്കാരെ ചിരിപ്പിക്കുകയും കരയിക്കുകയും ചെയ്യ

യുവാൻ ഒരുവെട്ടാൽ വായനക്കാർ ചിരിക്കുകയോ കരയുകയോ ചെയ്യാതെ നിർദ്വീകാരന്മാരായി ഇരിക്കുവാനാണ് എളുപ്പം. അതുപോലെതന്നെ, ഏതോ ഗൗരവമായ കാര്യമാണു പ്രതിപാദ്യവസ്തു എന്നു തോന്നിക്കത്തക്കവണ്ണം കഥ ആരംഭിക്കുകയും ശാലീനമായരീതിയിൽ അവസാനിപ്പിക്കുകയും ചെയ്താൽ, അനുകാതും പറഞ്ഞു പറഞ്ഞു ചേനക്കാര്യത്തിൽ കലാശിച്ചതുപോലെയാണു വായനക്കാർക്കു തോന്നുക. നേരെമറിച്ചു കളിമുത്തു കാര്യമായാലും കഥയുടെ ധ്വനിക്കു ഭംഗം സംഭവിക്കും. എങ്ങനെയെന്നാൽ.—കോമത്തുകയ്ക്കു എന്നൊരു മുതുകിഴക്കൻ പരിഷ്കാരകേദാരമായ പടിഞ്ഞാറൻകരയിൽ വരികയും, അവിടെ ഒരു മാന്യകുടുംബത്തിൽ ഒരു ദിവസം അതിഥിയായി കഴിച്ചുകൂട്ടുകയും ചെയ്യുന്നു. രാവിലെ ഗൃഹനായകൻ “പല്ലതേപ്പാൻ കുറെ ഉമിക്കരിയും ഒരു കിണ്ടി ചൂടുവെള്ളവും കുളിപ്പുരയിൽവെച്ചിട്ടു കൈമ്മളെ അവിടേയ്ക്കുയച്ചു. ഇവ കണ്ടപ്പോൾ പടിഞ്ഞാറൻകര രാവിലത്തെ ഭക്ഷണം കാപ്പിയും പലഹാരവുമാണെന്നു കേട്ടിട്ടുള്ളതു ഓർമ്മയിൽപ്പെട്ടു. ഉമിക്കരി ഒരുമാതിരി പലഹാരമാണെന്നും ചൂടുവെള്ളം കാപ്പിയാണെന്നു ആ മലമുഡൻ ധരിച്ചു. വളരെ പ്രയാസപ്പെട്ടെങ്കിലും, മാന്യരക്ഷിക്കാൻവേണ്ടി, കുറെ ഉമിക്കരിയും ഇരുന്നാഴിവെള്ളവും ഉള്ളിലാക്കി എന്നു പറഞ്ഞാൽ കഴിഞ്ഞല്ലോ. ‘ഏ—വ—’ എന്നൊരു ഏമ്പക്കത്തോടുകൂടി കൈമ്മൾ കാപ്പികടി. അവസാനിപ്പിച്ചു. രാത്രിയായപ്പോൾ, കൈമ്മളെ ഭക്ഷണാനന്തരം മേക്കട്ടികെട്ടി അലങ്കരിച്ചിരുന്ന കട്ടിലുള്ള ഒരു മുറിയിൽ നിദ്രയ്ക്കുയച്ചു. മുറിയിൽ കടന്നു കിതകുബന്ധിച്ചു. വിചിത്രാകൃതിയിൽ അലങ്ക

മിച്ചിരുന്ന അവിടം കണ്ടു മൂപ്പിൽ വല്ലാതെ അമ്പരന്നു. മേക്കട്ടിയുടെ മുകളിലാണു കിടക്കേണ്ടതെന്നു 'കൈമുറ' വിചാരിച്ചു. താറുത്തു, ഒരു മൂച്ചുപിടിച്ചു മേക്കട്ടിയിന്നേൽ എത്തിപ്പിടിച്ചു, മേൽപ്പോട്ടൊരു ചാട്ടം! തട പിടതുടിനോ! ആ വൃദ്ധൻ 'വീണിതല്ലോ കിടക്കുന്നു' ധരണിയിൽ ശോണിതവുമണിഞ്ഞയ്യോ ശിവശിവ!' തല ഉപാട്ടി. അഹോ കഷ്ടം! ബുദ്ധിഹീനന്മാർക്കു എന്തെല്ലാം അപകടമാണു സംഭവിക്കാറുള്ളതു്!....." ഈ സംഭവം കഥാകാരൻ വർണ്ണിക്കുവാൻ തുടങ്ങിയതു പരിഹാസധ്വനിയായിലാണല്ലോ. പക്ഷേ അവസാനം എങ്ങനെയാണെന്നു നോക്കുക! "ബുദ്ധിഹീനന്മാർക്കു എന്തെല്ലാം അപകടമാണു സംഭവിക്കാറുള്ളതു്!" എന്നു സഭാചാരവാക്യം സ്തരണീയമാണെങ്കിലും; പരിഹാസമല്ലേ ഇത്തരം ചിന്തകൾ അനുചിതമാണെന്നു പറയേണ്ടിയിരിയ്ക്കുന്നു. ഈ വാക്യത്തോടെ കളി പെട്ടെന്നു കാര്യമായിമാറുന്നു; കഥനത്തിന്റെ ധ്വനി വ്യത്യസ്തമായിത്തീരുന്നു; തന്മൂലം വായനക്കാരുടെ ഏകാഗ്രഹതയ്ക്കു മാറ്റം കരയുന്നു. ധ്വനിയും ഐകാഗ്രഹ്യവും തമ്മിലുള്ള സംബന്ധത്തിനു പരവൂർ പി. ജി. രാമകൃഷ്ണപിള്ള അവർകൾ എഴുതിട്ടുള്ള 'അവളുടെ പുഞ്ചിരി' എന്ന കഥ ഉത്തമോദാഹരണമാണു്. വഞ്ചകിയായ ഒരു സ്ത്രീ ഒരു മാനുഷവാവിനെ നട്ടംതിരിക്കുന്നതാണു കഥയുടെ രത്നച്ചുരുക്കം. ചേതസ്സുമാകർഷകമെങ്കിലും വിഷമയമായ അവളുടെ പുഞ്ചിരി വൈത്തിപ്പട്ടരുടെ സർപ്പദൃഷ്ടിപോലെ കുമ്പയിലെങ്ങും വ്യാപിച്ചു ധ്വനിയെ യഥാർത്ഥമാക്കിയെടുത്തു. കഥയുടെ ഇതരഭാഗങ്ങൾ നാം വിസ്മയിച്ചുകൊണ്ടു

എന്നാൽ ആ പുഞ്ചിരി എന്തെന്നില്ലാത്തവണ്ണം നമ്മുടെ ദൃഷ്ടിയിൽ എപ്പോഴും വന്നുകൊണ്ടിരിക്കും. ഇപ്രകാരമാണ് ധ്വനി ഐകാഗ്ര്യത്തിന് സാഹായ്യമായി വർത്തിക്കേണ്ടത്.

ധ്വനിയോടൊപ്പം കഥാകാരൻ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ട മറ്റൊരു സംഗതി പരിതഃസ്ഥിതിയും സംഭവവും തമ്മിലുള്ള പൊരുത്തമാകുന്നു. കാമികന്മാർ പ്രകൃതിയെ രണ്ടുവിധത്തിൽ ഉപയോഗിക്കാറുണ്ട്. മനുഷ്യജീവിതത്തോടു പ്രകൃതിയ്ക്കു യാതൊരു അനുഭാവവുമില്ലെന്നു വിചാരിക്കുന്ന കഥാകൃത്തുക്കൾ സംഭവം, പരിതഃസ്ഥിതി, എന്നിവകൾക്കു തമ്മിലുള്ള വൈരുദ്ധ്യഭാവം കാണിപ്പാനാണ് ഉദ്ദേശിക്കുന്നത്. സംഭവം ഒരു നരഹത്യയാണെന്നിരിക്കട്ടെ. കരഞ്ഞ വാവിലേ അർദ്ധരാത്രിയിൽ ഒരു വിജനപ്രദേശത്തുവെച്ചാണ് കൃത്യം നടക്കുന്നതെങ്കിൽ പരിതഃസ്ഥിതി അതിന് ഏറ്റവും അനുകൂലമാണെന്നു ഏവർക്കും തോന്നാതിരിക്കില്ല. എന്നാൽ ജനബഹുലമായ ഒരു വീഥിയിൽ നടപ്പുനേരത്തു ഈ ഘോരസംഭവം നടക്കുന്നതായാൽ അതിന്റെറമ്പിഭർസത ഇരട്ടിക്കുകയില്ലയോ? പ്രകൃതിക്കു ലോകനാടകത്തോടു യാതൊരു അനുകമ്പയുമില്ലെന്നാണ് ഈ ദൃശ്യഘട്ടങ്ങളിൽനിന്നു വായനക്കാർ അനുമാനം ചെയ്യുന്നത്. സംഭവത്തിന്റെ ഭയനകതയാൽ അരുണവണ്ണനായി ആദിത്യഭേവൻ കടലിൽപ്പോയി മറയുന്നില്ല. മാരുതൻ നെടുവീർപ്പിടുന്നില്ല. ഇങ്ങനെയൊരു സംഭവം കഴിഞ്ഞുകൂടിയിട്ടുതന്നെ പ്രകൃതി അറിഞ്ഞിട്ടില്ലെന്നോ അഥവാ അറിഞ്ഞിട്ടുണ്ടെങ്കിൽത്തന്നെ വകവെച്ചിട്ടില്ലെന്നോ വേണം വിചാരിപ്പാൻ. ആ അനുരാഗത്തിന്റെ അവസ്ഥാനം എന്ന കഥയിൽ ഭഗവദ്ഗുണയനായ ഒരു യുവാവു ജീവിതം വെറു

തു സമുദ്രത്തിൽ ചാടി ആത്മഹത്യചെയ്യുന്നു. എന്നാൽ സമുദ്രം അതറിയുന്നുണ്ടോ? ഇല്ല. “തുടരെതുടരെ വന്മരറിയുന്ന തിരമാലകളെ തലോടിക്കൊണ്ടു അറേബ്യൻ സമുദ്രത്തിലെ മന്ദമാരുതൻവീശി”. ഒർഗനായ ആ യുവാവിനെപ്പോലെ പതിനായിരം യുവാക്കൾ ജീവൻ വെടിഞ്ഞാലും തുടരെതുടരെ വന്മരറിയുന്ന തിരമാലകളെ തലോടിക്കൊണ്ടു അറേബ്യൻസമുദ്രത്തിലെ മന്ദമാരുതൻ വീശിക്കൊണ്ടേയിരിയ്ക്കും.

പ്രകൃതിയുടെ നിഷ്കരുണതപം പരസ്കരിച്ചു എഴുതപ്പെട്ടിട്ടുള്ള കഥകൾ അധികമുണ്ടെന്നു തോന്നുന്നില്ല. മിക്ക ഗ്രന്ഥകാരന്മാരും പ്രകൃതിയെ കഥയുടെ ‘സഹധർമ്മിണി’യായിട്ടത്രെ സ്വീകരിച്ചിരിക്കുന്നത്. അവരുടെ ദൃഷ്ടിയിൽ പ്രകൃതി മനുഷ്യരോടുകൂടി ഭുജിക്കുകയും സന്തോഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്ന വൃദ്ധയായ ഒരു മാതാവാണ്. മനുഷ്യഹൃദയത്തിലെ സ്നേഹങ്ങളോരോന്നും പ്രകൃതിയിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നു. നായികാനായകന്മാരുടെ സമാഗമത്തിൽ ബാഹ്യലോകം പുഞ്ചിരിച്ചുനിലാവു ചൊരിയുകയും, പക്ഷികൾ മുഴുവായി കൂജനം ചെയ്യുകയും, പുഷ്പങ്ങൾ വികസിക്കുകയും. മന്ദാനിലൻ അവരെ ആശ്ലേഷിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. മനുഷ്യരുടെ ഭുജത്തിലാകട്ടെ, ദിങ്മുഖങ്ങൾ ഇരുണ്ടുപോകുന്നു, പൂക്കൾ വാടുന്നു; കതിരോൻ കാർന്നിരയാൽ ആഹ്ലാദിതനാവുന്നു; പരവകൾ കൂടുകളിൽ നിശ്ശബ്ദങ്ങളായി പതുങ്ങുന്നു. ഇപ്രകാരമുള്ള അനുരൂപചിത്രങ്ങൾ ടാഗോർകഥകളിൽ സുലഭമാണ്. ‘ആശാഭംഗം’ എന്ന ചെറുകഥയിലെ ആവരണം സംഭവങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തെ എത്ര മനോഹരമായി പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നു എന്നു നോക്കുക! “നിരന്തരം ദുസ്സഹമാ

യി മഞ്ഞു ചാറുന്നുണ്ട്. ഫിമപാതത്തിൽ ഒട്ടൊട്ടു മറഞ്ഞുകാണുന്ന കുന്നുകൾ, ചിത്രകാരൻ തെളിവായി വരച്ച കഴിഞ്ഞതിൽപ്പിന്നെ എന്തുകൊണ്ടോ തുറന്നിട്ടുപോയ ഒരു മാച്ചുകളയുവാൻ തുടങ്ങിയിരിക്കുന്ന ഒരു ചിത്രംപോലെയിരിക്കുന്നു.....പ്രകൃതിയുടെ അപ്പോഴത്തെ അവസ്ഥ എന്നെ അനൽപ്പമായി അതുപിടിച്ചെടുത്തി. ഇത്രയും അപൂർവ്വമായ പ്രകൃതിചിത്രത്തിൽ മനുഷ്യമനസ്സിനു ഒരു രസവും തോന്നുവാൻില്ല. ഫിമവർഷാകലമായി മേഘാവൃതമായ ഈ ലോകം മനുഷ്യവാസയോഗ്യം തന്നെയല്ല." ഇങ്ങനെയുള്ള ഒരു സന്ദർഭത്തിലാണ്, അസ്ഥാനത്തിൽ പ്രേമദാനംചെയ്തു നിരന്തരദുഃഖങ്ങൾ അനുഭവിച്ച ഒരു തരുണിയുടെ കഥ മഹാകവിയുടെ സങ്കല്പത്തിൽ ഉദയം ചെയ്യുന്നത്. ഫാത്തോൺ എന്ന ഗ്രന്ഥകാരന്റെ നോട്ടുബുക്കിൽകാണുന്ന ഒരു കുറിപ്പും ഇവിടെ ഉദ്ധര്യമാണ്:—"കഥാരംഗം തെരുവിലുള്ള ഒരു ഭീപത്തിന്റെ പൂവട്ടിൽ സങ്കല്പിക്കുക. വിളക്കു കെടാറാവുന്ന ഘട്ടമാണ് കഥാകാലം. കെട്ടുപോകുന്നതിനുമുമ്പ് ഭീപം ചെട്ടെന്ന് ആളുന്ന സമയത്തായിരിക്കണം കഥയുടെ മുൻഭാഗം. വെളിച്ചം അണയുന്നതോടെ കഥയും അവസാനിക്കണം." ഇത്തരം കഥകളിൽ സംഭവവും സാഹചര്യവും കൈകോർത്ത് പിടിച്ചു നടന്നുചെയ്യുന്നു.

III

ഫാത്തോണിന്റെ നോട്ടുബുക്കിൽനിന്നു ഉദ്ധരിച്ച കുറിപ്പു കഥാരൂപണത്തിൽ പ്രയോക്തവ്യമായ വേറെ ചില

പ്ര ഉപായങ്ങളേയും വെളിപ്പെടുത്തുന്നുണ്ട്. അപയെ 'ത്രിവിധങ്ങളായ ഐക്യങ്ങൾ (The three unities) എന്നു സാക്ഷ്യം നൽകുന്നു ചെയ്യാം. കാലം, ഭേദം, സംഭവം എന്നീ മൂന്നു സംഗതികളിൽ പ്രതിപാദ്യവസ്തുവും ഇതിവൃത്തവും അന്യോന്യം അനുരൂപങ്ങളായിരിക്കണമെന്നാണ് ഈ ത്രിഭുജത്തിന്റെ രത്നം. ഈ തന്ത്രങ്ങൾ മുഖ്യമായി പ്രയോഗിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ള നാടകരീതികളിൽ വെളിപ്പെടുന്നു. വിശിഷ്ട, യവനന്മാരുടേയും അവരെ പ്രത്യക്ഷരും അനുകരിച്ചിട്ടുള്ള ഹിന്ദുക്കളുടേയും രൂപങ്ങളിൽ ഈ ഉപായരൂപത്തിനു സാർവത്രികമായ പ്രാമാണ്യം നൽകപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ ആംഗ്ലികവികളും സംസ്കൃതകവികളും പ്രസ്തുതസമ്പ്രദായം തീരെ അനുവർത്തിച്ചിട്ടില്ലാത്തതുകൊണ്ട്, 'ത്രിവിധങ്ങളായ ഐക്യങ്ങൾ' എന്നു പറഞ്ഞാൽ വായനക്കാരിൽ ചിലർക്കു യാതൊരു ഗന്ധവുമുണ്ടാകയില്ലെന്നു വരാം. അതുകൊണ്ട് ഈ പ്രമാണങ്ങൾ സ്ഥൂലമായിട്ടെങ്കിലും ഇവിടെ വിവരിയ്ക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു.

(മേൽപറഞ്ഞ ഐക്യങ്ങളിൽ എല്ലാംകൊണ്ടും പ്രാമാണ്യം അർഹിക്കുന്നതു സംഭവൈക്യമാകുന്നു. സംഭവത്തിന്റെ ഐക്യം എന്നുവെച്ചാൽ എന്താണെന്നു അറിഞ്ഞോട്ടിൽ തന്റെ 'കാവ്യാദർശ'ത്തിൽ സവിസ്തരം പ്രതിപാദിച്ചിട്ടുണ്ട്.) ഒരു നാടകത്തിൽ പ്രധാനമായ ഒരു സംഭവം മാത്രമേ പ്രതിപാദ്യമായുള്ളൂ. ഒന്നിലധികം സംഭവങ്ങളുണ്ടെങ്കിൽ പ്രേക്ഷകന്മാരുടെ ശ്രദ്ധ അനേകാഗ്രമായിത്തീരും. പ്രതിപാദ്യമായ സംഭവമാകട്ടെ പൂർണ്ണമായിരിക്കണം. എങ്ങനെയൊക്കെ സംഭവത്തിനു പൂർണ്ണതയുണ്ടാകുന്നത്? പൂർണ്ണമായ ഒരു സംഭവത്തിനു ആരും

ഭം, മധ്യം, അവസാനം എന്നിങ്ങനെ മൂന്നു വിഭാഗങ്ങളുണ്ടായിരിയ്ക്കണമെന്നാണു അരിസ്റ്റോട്ടിൽ പറയുന്നത്. അനന്തരം അദ്ദേഹം അവ മുറയ്ക്കു നിർവ്വചിക്കുവാൻ തുടങ്ങുന്നു. യാതൊരു സംഗതിയാണോ മറ്റു യാതൊന്നിൽ നിന്നും ഉത്ഭവിക്കാതിരിയ്ക്കുകയും എന്നാൽ വേറെ ചില സംഗതികളുടെ നിമിത്തമായി വർത്തിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതു, അതാണ് ആരംഭം. പൂർവ്വഗതമായ ചില സംഗതികളിൽനിന്നു ഉത്ഭവിക്കുകയും അനന്തരഫലങ്ങളെ ഉളവാക്കുകയും ചെയ്യുന്ന സന്ധിയ്ക്കു മധ്യം എന്നു പേർ പറയാം. അതീതസംഭവങ്ങളിൽനിന്നു പറപ്പെടുകയും മറ്റു യാതൊന്നും അവശേഷിപ്പിയ്ക്കാതെ അതിൽത്തന്നെ നിർവാണമടയുകയും ചെയ്യുന്ന ഭാഗമാണു അവസാനം. ഇങ്ങനെ മൂന്നു അംഗങ്ങളോടുകൂടിയ സംഭവം സമഗ്രമായി ഏകീകരിയ്ക്കപ്പെടുമ്പോൾ അതിനു പൂർണ്ണതയുണ്ടാകുമെന്നത്രെ അരിസ്റ്റോട്ടിൽ സമർത്ഥിയ്ക്കുന്നത്. ഈ മാനദണ്ഡമനുസരിച്ചു യവനനാടകങ്ങളും പതിനേഴാം നൂറ്റാണ്ടിൽ രചിക്കപ്പെട്ട ഹ്രസ്വനാടകങ്ങളും പരിശോധിച്ചാൽ, അവയിൽ പ്രസ്തുത നിർദ്ദേശം പൂർണ്ണമായി അനുവർത്തിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ടെന്നു കാണാം. മാത്രമല്ല, ആംഗ്ലനാടകങ്ങളിലും സംസ്കൃതനാടകങ്ങളിലും ഈ പ്രമാണം ഒട്ടുംതന്നെ സഫലീഭവിച്ചിട്ടില്ലെന്നു പറവാൻ പാടില്ലതാണു. ഏതു ഭാഷയിലുള്ള നാടകമായിരുന്നാലും അതിലെ സംഭവങ്ങൾക്കു ഏതാണ്ടൊരു ഐക്യരൂപവും ഉണ്ടായേ മതിയാവൂ. നാനാസംഭവങ്ങളുള്ള ഒരു നാടകത്തിൽ ഏതെങ്കിലും ഒരു സംഭവത്തിനു മറ്റുള്ളവയെ അപേക്ഷിച്ചു പ്രാമാണ്യം ഉണ്ടായിരുന്നാൽ മാത്രമേ നാടകത്തിനു ഏകാഗ്രതയുണ്ടാകയുള്ളൂ. തന്മൂലം എല്ലാ നാടകങ്ങളിലും

ലും സംഭവൈക്യം അഥവാ സംഭവൈകരൂപം ഏകരൂപം
 റെ കാണപ്പെടുന്നുണ്ട്. യവനന്മാരുടേയും ഹിന്ദുക്കൾ
 ടേയുംനാടകങ്ങളിൽ ഈ ഐക്യം കരകൂട്ടി—എന്നല്ല
 വളരെയധികം—നിഷ്പഷ്ടയോടെ പരിപാലിക്കപ്പെട്ടിട്ടു
 ണ്ടെന്നുവരികൂ.

അരിസ്റ്റോട്ടിൽ മുഖ്യമായി നിദ്ദേശിച്ചിരിക്കുന്നതു
 സംഭവത്തിന്റെ ഐക്യമാകുന്നു. രണ്ടാമത്തെ പ്രമാണ
 മായ കാലൈക്യം അദ്ദേഹം ഒരേതര സൂചിപ്പിക്കുകമാത്ര
 മേ ചെയ്തിട്ടുള്ളു. നാടകം അഭിനയിക്കുവാൻ എത്രകണ്ടു
സമയം വേണ്ടിവരുമോ, അത്രമാത്രം സമയത്തിനുള്ളിൽ
നടന്ന വസ്തുതയായിരിക്കണം പ്രതിപാദ്യവിഷയം എന്നു
 ഉള്ളതാണ് 'കാലൈക്യം' എന്ന സൂത്രത്താൽ നിദ്ദേശിക്ക
 പ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. ഈ നിയമം അനുപദം നിർവ്വഹിക്ക
 പ്പെടണമെങ്കിൽ കവിയുടെ ചേതോവിഹാരത്തിനു വലി
 യ പ്രതിബന്ധം നേരിടുന്നതാകുകൊണ്ട്, പ്രസ്തുതനിയമം
 അല്ലാത്ത ശിഥിലീകരിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. നാടകം അഭിന
 യിക്കുവാൻ ഏറിയപക്ഷം നാലഞ്ചുമണിക്കൂർ മാത്രമാണു
 ണ്ടല്ലോ വേണ്ടിവരുന്നത്. എന്നാൽ ഇരുപത്തിനാലു മ
 ണിക്കൂററിനുള്ളിൽ നടന്ന സംഭവം ഒരു നാടകത്തിൽ പ്ര
 തിപാദ്യമാണെന്നു നിരൂപകന്മാർ അനുവദിച്ചിട്ടുണ്ട്.
 “സൂര്യന്റെ ഒരു പരിവർത്തനത്തിനുള്ളിൽ”—എന്നാണ്
 അരിസ്റ്റോട്ടിൽ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന വാചകം. സൂര്യ
 ന് ഇരുപത്തിനാലു മണിക്കൂർകൊണ്ടു ഭൂമിയെ ഒരു പ്രാ
 വശ്യം പ്രദക്ഷിണം ചെയ്തുമെന്നായിരുന്നല്ലോ അന്ന
 ത്തെ ജ്യോതിശ്ശാസ്ത്രവിധി. തന്മൂലം നാടകത്തിൽ പ്രതി
 പാദിക്കപ്പെടാവുന്ന സംഭവത്തിന്റെ കാലാവധി ഏറി

വന്നാൽ ഒരു ദിവസം മാത്രമാണെന്നു സിദ്ധം. യവന നാടകങ്ങളിലും അരിസ്റ്റോട്ടിന്റെ 'കാവ്യാദർശ'ത്തിലും ഈ നിയമത്തിനു സംഭവൈക്യം എന്നതിനോളം പ്രാധാന്യം കല്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല. ഹ്രസ്വനാടകങ്ങളിലാണു അതു ഏറ്റവും നിഷ്കർഷിക്കപ്പെട്ടു കാണുന്നത്. നാലോ അഞ്ചോ മണിക്കൂറിനുള്ളിൽ സംഭവിക്കുന്ന കാര്യങ്ങൾ മാത്രമേ കോണ്ണിൽ, റാസീൻ മുതലായ കവികളുടെ നാടകങ്ങളിൽ പ്രതിപാദിക്കപ്പെടുന്നുള്ളൂ. പൂർവ്വവൃത്താന്തങ്ങളെല്ലാം സംഭാഷണം വഴിക്കൊ ഓതവാക്യത്തിൽനിന്നോ അത്രെ പ്രകാശിതമാവുന്നത്. ഇംഗ്ലീഷിലും സംസ്കൃതത്തിലുമുള്ള നാടകകർത്താക്കളാകട്ടെ, ഈ പ്രമാണം തീരെ കൂട്ടാക്കിയിട്ടില്ല. ഷേക്സ്പിയറിന്റെ നാടകത്തിൽ ആദ്യം ബാലനായി പ്രത്യക്ഷപ്പെടുന്ന പാത്രം മൂന്നാമങ്കത്തിൽ യുവാവായും അഞ്ചാമത്തേതിൽ വൃദ്ധനായും ആവിർഭവിച്ചെന്നു വന്നേക്കാം. അപ്രകാരമെന്ന സംസ്കൃതനാടകത്തിലും ആദ്യം മന്ദമകമാഗന്ധം ഗ്രഹിക്കാത്ത കന്യകയായി കാണപ്പെടുന്ന ശകുന്തളയെ ഒടുവിൽ പുത്രസമേതയായിട്ടാണു നാം ദർശിക്കുന്നത്.

തൃതീയോപായമായ ദേശൈക്യവും അരിസ്റ്റോട്ടിൽ തന്നെയാണു നിദ്ദേശിച്ചതെന്നു പരക്കെ വിശ്വസിക്കപ്പെട്ടുവന്നുണ്ടെങ്കിലും, ഇതു കേവലം മിഥ്യാബോധമാണു്. ഈ പ്രമാണത്തെക്കുറിച്ചു അരിസ്റ്റോട്ടിൽ യാതൊന്നും പറഞ്ഞിട്ടില്ല. യവനനാടകത്തിൽ ദേശൈക്യം കാണപ്പെടുന്നുണ്ടെന്നുള്ളതു ശരിതന്നെ. പക്ഷേ ഇതു ഒഴിച്ചുകൂടാത്ത ഒരു പ്രമാണമാക്കിയതു ഹ്രസ്വനിരൂപകന്മാരാണു്. ഓരോ നാടകത്തിലും ഓരോ രംഗം മാത്രമേ പാ

ടുള്ള എന്നാണു ഈ നിയമത്തിന്റെ താൽപര്യം. ആദ്യത്തെ രംഗം ആതൻസ് നഗരമാണെങ്കിൽ നാടകത്തിന്റെ അന്തരഭാഗങ്ങളിലും അതുതന്നെയായിരിക്കണം കഥാരംഗം. ചില ഹൃദ്യനാടകങ്ങളിൽ ഓരോ മുറിയിൽ വെച്ചാണു കഥ ആദ്യം അഭിനയിക്കപ്പെടുന്നത്. ആ മുറിയിൽ പ്രവേശിക്കുവാൻ നാടകകർത്താവു എല്ലാ പാത്രങ്ങൾക്കും അവസരം നൽകേണ്ടതായി വരുന്നു. എന്നാൽ സംസ്കൃതത്തിലും ഇംഗ്ലീഷിലുമുള്ള നാടകകർത്താക്കൾ ഈ പ്രമാണവും തൃപ്തിപ്പെടുകയാണു ചെയ്തിട്ടുള്ളത്. നാടകപാത്രങ്ങളെ റോമിൽനിന്നു അലക്സാണ്ട്രിയയിലേക്കും ഇംഗ്ലണ്ടിൽനിന്നു ഹ്രാൻസിയിലേക്കും പറഞ്ഞയക്കുവാൻ ഷേക്സ്പിയറിനു യാതൊരു മടിയുമില്ല. അതുപോലെതന്നെ കാളിദാസൻ ദക്ഷിണനെ കണ്യാൾ ആശ്രമത്തിലേക്കും ഇന്ദ്രലോകത്തിലേക്കും ആ കാശമല്യുത്തിലേക്കും നിർദ്ദിശകം നിയോഗിക്കുന്നു.

ഈ ദൃശ്യദൃഷ്ടാന്തങ്ങളിൽനിന്നു കാലദേശശൈലികൾ കൂടാതെതന്നെ കാവും രസാത്മകമാക്കാമെന്നു നമുക്കു മനസ്സിലാക്കാം. മാത്രമല്ല, പൂർവ്വാകതമായ പ്രമാണങ്ങൾ കവിയെ അസ്വതന്ത്രനാക്കിച്ചെയ്യുമെന്നു ആംഗ്ലീ നിരൂപകന്മാർ ആക്ഷേപിക്കുന്നതുമുണ്ട്. ഇങ്ങനെയൊക്കെ ആയിരുന്നാലും, അവ കേവലം നിരർത്ഥകങ്ങളല്ലെന്നു അല്പമാലോചിച്ചാൽ ബോദ്ധ്യമാവുന്നതാണ്. സംഭവൈകൃത്തിന്റെ ആവശ്യകതയെക്കുറിച്ചു പക്ഷാന്തരമില്ലല്ലോ. കാലദേശങ്ങളുടെ ഐക്യരൂപം കാവ്യോൽക്കർഷത്തിനു പര്യാപ്തമാണോ അല്ലയോ എന്നു ചിന്തിക്കേണ്ടതുളളു. ഒരു നാടകത്തിൽ നാനാരംഗങ്ങളുണ്ടെന്നിരിക്കട്ടെ. ഇക്കാരണത്താൽ രാജധാനിയാണ്, അല്ലെങ്കിൽ

ഉപവനമാണ്, എന്നുപ്രേക്ഷകന്മാർ സങ്കല്പിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. ഓരോ രംഗവും മാനസികചക്ഷുസ്സുകൊണ്ടു നിർദ്ധാരണം ചെയ്യുവാൻ അല്പം ക്ലേശംകൂടാതെ കഴികയില്ല. രംഗങ്ങൾ വലിക്കുന്നോരും, സദസ്സരുടെ സങ്കല്പശക്തി ഉപര്യുപരിപരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നു. സംഭവഗതിയെ അവധാരണം ചെയ്യുന്നതിൽ ഏപ്പെട്ടിരിക്കേണ്ടതായ ബുദ്ധി വിവിധരംഗങ്ങളെ നിരൂപിക്കുവാൻ പണിപ്പെടുന്നു. തന്നിമിത്തം പ്രേക്ഷകരുടെ ശ്രദ്ധ കഥാവിഷയത്തിൽ സമഗ്രമായി വർത്തിക്കാതെ പലവഴികളിലൂടെ ചരിക്കുന്നു. ഇതു കാവ്യത്തിന്റെ ഉല്ക്കഷ്ഠത്തിനു ഹാനികരമല്ലയോ? നേരേമറിച്ചു രംഗം ആദ്യമുതൽ അവസാനംവരെ ഒന്നുതന്നെയാണെങ്കിൽ കാണികളുടെ ശ്രദ്ധ സംഭവഗതിയിങ്കൽ നിശ്ചലമായി പതിയാതിരിക്കയില്ല. ഇതുപോലെതന്നെയാണു കാലത്തിന്റെ ഐക്യം കൊണ്ടുള്ള അനുഭവവും. കാലാന്തരങ്ങളെ തരണം ചെയ്യുവാൻ പ്രേക്ഷകന്മാരെ നിർബ്ബന്ധിച്ചാൽ അവരുടെ ശ്രദ്ധ ചിതറിപ്പോകാൻ ഇടയുണ്ടെന്നു കണ്ടു നാടകകർത്താക്കൾ ഇതിവൃത്തത്തിന്റെ കാലപരിധി അഭിനയത്തിനു ആവശ്യമുള്ള സമയത്തോടു പാടുള്ളേടത്തോളം അടുപ്പിക്കുവാൻ ഉദ്യമിച്ചിട്ടുള്ളതു അവിഹിതമാണോ?

നാടകനിർമ്മാണതത്വങ്ങളും ചെറുകഥാരൂപണവും തമ്മിൽ എന്താണു സംബന്ധം എന്നു സംശയിച്ചു വായനക്കാർ അക്ഷമരായിട്ടുണ്ടായിരിക്കണം. എന്നാൽ നാടകരൂപത്തിൽ പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്ന ത്രിവിധോപാധികൾ ചെറുകഥയിലും അംഗീകാര്യമായതുകൊണ്ടാണു അവയെക്കുറിച്ചു ഇവിടെ ഇത്രയും പ്രസ്താവിക്കേണ്ടതാ

യി വന്നത്. “എന്ത്? ഈ നിയമങ്ങളെല്ലാം ചെറുകു
യിലും അനുസരിക്കണമെന്നോ? അവ കഥാകാരന്റെ
കൈകാലുകളിന്മേൽ ചങ്ങലവെയ്ക്കുകയല്ലയോ ചെയ്യുന്ന
ത്?” എന്നു പലക്കും തോന്നാം. എന്നാൽ ഈ പ്ര
മാണങ്ങളെല്ലാം അവയ്ക്കും അനുസരിച്ചു കഴിയു എന്നാ
രും ശരിയല്ലെന്നില്ല. നിയമങ്ങളൊന്നും കൂട്ടാക്കാതെ ഒ
ന്നാത്തരും കഥയെഴുതുവാൻ സാമർത്ഥ്യമുള്ളവർ അപ്രകാ
രം ചെയ്തുകൊള്ളട്ടെ. എന്നാലും മേൽവിവരിച്ച നിദ്ദേ
ശങ്ങൾ കഥയുടെ കാവ്യഗുണത്തെ വർദ്ധിപ്പിക്കുമെന്നു കാ
ണിക്കുവാൻ പ്രയാസമില്ല. ഭിന്നങ്ങളായ സ്ഥലകാല
ങ്ങൾ പരിചയപ്പെടുത്തുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിനു പകരം
പ്രതിപാദ്യസംഭവം പൂർവ്വാധികം തന്മയപ്പെടുത്തുവാൻ
കഥാകാരൻ ഉദ്ദേശിക്കുന്നതായാൽ കഥാസാരത്തിനുമാറ്റം
കൂടുമെന്നതു തർക്കമറ്റ സംഗതിയാണ്. പ്രത്യേക, സ്ഥ
ലഭേദവും കാലഗതിയും മറ്റും വർണ്ണിച്ചു ആഖ്യാനം ദുർ
ഘടമാക്കിയാൽ കാഥികന്റെ മനസ്സിലുള്ള കഥാബീജം
ബീജമായിത്തന്നെ കിടന്നുവെന്നുവരാം. സംഭവം, കാ
ലം, ഭേദം, എന്നിതുകളിൽ പരിപൂർണ്ണമായ ഏകത്വം
നിലനിറുത്തി കഥാപാത്രം ചെയ്തിട്ടുള്ള ഗ്രന്ഥകാരന്മാരാ
ണ് ചെറുകഥാലോകത്തിൽ അഗ്രന്മാരായി ഗണിക്ക
പ്പെടുന്നത്. സ്റ്റീവൻസണിന്റെ ‘മാക്നെയിം’ എന്ന
ചെറുകഥ ലോകോത്തരമായ ഒന്നാണെന്നു എല്ലാവരും
സമ്മതിച്ചിട്ടുണ്ട്. ഈ കഥയുടെ ഘടന പരിശോധി
ച്ചാൽ മേൽ വിവരിച്ചിട്ടുള്ള ത്രിവിധമായ ഏകത്വവും
അതിൽ പൂർണ്ണമായിട്ടുണ്ടെന്നു കാണാം. ഒരു
ഘാതകന്റെ മാനസാന്തരീകരണമാണു കഥാവിഷയം.
കഥ നടക്കുന്നതു ഒരു ഷാപ്പിൽവെച്ചാണ്. ‘മാക്നെയിം’

എന്ന കഥ വായിപ്പാൻ ഏകദേശം അര മണിക്കൂർ വേണ്ടിവന്നേയ്ക്കാം. കഥയിൽ വിവരിക്കപ്പെടുന്ന വസ്തുവും അര മണിക്കൂറിനുള്ളിൽ സംഭവിച്ചതാണ്. ഋണബലനായ ഒരു യുവാവ് ഷാപ്പടമസ്ഥനെ വധിക്കുന്നു. അയാൾ സോപാനമാർഗ്ഗേണ തട്ടിൻ മുകളിൽ കയറി ഷാപ്പുകാരന്റെ വക സാമാനങ്ങൾ പരിശോധിക്കുവാൻ തുടങ്ങുന്നു. എന്നാൽ വധം കഴിഞ്ഞ ശേഷം ഘാതകന്റെ ഹൃദയത്തിലുദിക്കുന്ന പശ്ചാത്താപം അടിക്കടി വർദ്ധിച്ചു കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. അയാളുടെ നിയ്യൂര കർമ്മത്തിന്റെ ഫലമായിട്ടെന്നു തോന്നിക്കുമാറു, ഭീകര വിചാരങ്ങൾ അയാളുടെ മനസ്സിനെ ക്ഷുബ്ധമാക്കുന്നു. ഒന്നുകൊണ്ടും അയാൾക്കു ഹൃച്ഛാന്തിയുണ്ടാകുന്നില്ല. ഒടുവിൽ, തന്റെ ക്രൂരകൃത്യം മറച്ചു വച്ചു തപാരാ പാപസങ്കലമായ സ്വജീവിതം ഇനിയും ദീർഘിപ്പിക്കുന്നതിനേക്കാൾ മരണം കൈവരിയ്ക്കുകയാണു നല്ലതെന്നു കരുതി, അയാൾ കുറ്റം സമ്മതിച്ചു തന്നെത്തന്നെ പോലീസുകാരുടെ കൈയിൽ ഏല്പിക്കുന്നു. കഥയുടെ അന്ധിവാദം ഇത്രമാത്രമേ ഉള്ളൂ. എങ്കിലും സ്ഥലകാലങ്ങൾ പരിച്ഛിന്നമാക്കി ഘടകങ്ങൾ രൂപണം ചെയ്തുകൊണ്ടു സ്റ്റീവൻസണിനു അഭിപ്രീതിയായ ഒരു കഥ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞു. ഇംഗ്ലീഷു ഭാഷയിലുള്ള, സർവ്വാഭൂതമായ മറ്റൊരു ചെറുകഥ ഫാർഡിയുടെ 'മൂന്നു അപരിചിതന്മാർ' എന്നതാണ്. ഈ കഥയിലും രംഗം ഒന്നു മാത്രമേയുള്ളൂ. വിജന സ്ഥലത്തിലുള്ള ഒരു ആട്ടിടയന്റെ കടിയിൽ വച്ചാണ് കഥ നടക്കുന്നത്. കാലൈക്രവും ഏതാണ്ടു പൂർണ്ണമായിട്ടുണ്ടെന്നു പറയാം. ഇതുപോലെ വേറെ പല ദൃഷ്ടാന്തങ്ങളും

തോന്നുന്നുണ്ടെങ്കിലും വിസ്തരഭയത്താൽ അവ ഇവിടെ ഉൾക്കൊള്ളുന്നില്ല.

കുമാരവർണ്ണത്തിൽ മുഖ്യമായി ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതുപോലുള്ള കാര്യം എന്ന സംഗതിയാണെന്നും ഈ ഗുണം നിലനിൽക്കുന്നതിന്നു കാലദേശാദികളുടെ പൊരുത്തം, മുതലായ ഉപായങ്ങൾ സമവാക്യങ്ങളാകുമെന്നും ഇതിനകം വിശദമായിട്ടുണ്ടെന്നു വിചാരിക്കുന്നു.

IV

കുമാരവർണ്ണം സൃഷ്ടിക്കുന്നതിൽ പറ്റിപ്പോകാറുള്ള ചില പോരായ്മകളെക്കുറിച്ചാണു ഇനി പറഞ്ഞാൽ ചിന്തിക്കുവാനുള്ളത്. സുന്ദരകാവ്യം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുന്നതു രസാവഹമായ ഒരു തൊഴിലാണെന്നു ഇതേഴുതുന്നയാൾക്കു തോന്നിയിട്ടില്ല. കൈപ്പുള്ള കഷായംപോലെ അരുചിപ്രദമാണ് ഭാഷാവിമർശനം. പക്ഷേ കഷായംപോലെ തന്നെ അതു ചില സന്ദർഭങ്ങളിൽ ആവശ്യവുമാണെന്നു വന്നേക്കാം.

നമ്മുടെ ചെറുകഥകളിൽ സാമാന്യമായി കണ്ടുവരുന്ന സുന്ദര വാല്യപ്രസ്താവങ്ങളുടെ ബാഹുല്യമാകുന്നു. നോവൽ, ചെറുകഥ, എന്നിവയുടെ പ്രതിപാദനരീതികൾക്കു തമ്മിൽ യാതൊരു വ്യത്യാസവുമില്ലെന്നാണു ചിലർ മനസ്സിലാക്കിയിട്ടുള്ളതെന്നു തോന്നുന്നു. “ഒരു ചെറിയതെന്നും മറ്റൊരു വലിയതെന്നുമല്ലാതെ അവയ്ക്കു തമ്മിൽ എന്താണ് വ്യത്യാസം?” എന്നു അവർ ചോദിക്കുമായിരിക്കാം. എന്നാൽ കഥാഭൈരവത്തിന്റെ തോതനുസരിച്ചുതന്നെ പ്രതിപാദനരീതിയിലും ചില

വ്യത്യാസങ്ങൾ അവശ്യം സംഭവിക്കുമെന്നു നാം ഓർക്കേണ്ടതാണ്. എല്ലാ കാവ്യങ്ങളുടേയും ജീവൻ വ്യംഗ്യമാണെങ്കിലും, നോവലിൽ പലേ സംഗതികൾ സവിസ്തരം പ്രതിപാദിക്കേണ്ടതായി വന്നുകൂടുന്നുണ്ട്. മഹാനായ ചതുരനേവൻ ശാരദയ്ക്കു യൗവനോദയം ഉണ്ടാവുന്നതുവരേ കാത്തിരിപ്പാൻ അക്ഷമനായി പന്ത്രണ്ടുവയസ്സുമാത്രം പ്രായമുള്ള ആ ബാലികയുടെ അംഗലാവണ്യം വർണ്ണിച്ചിരിക്കുന്നതു വായിക്കുമ്പോൾ നമുക്കു അൽപ്പമെങ്കിലും നിരസമുണ്ടാവുന്നുണ്ടോ? ഇനി, ഒരു ചെറുകഥയിൽനിന്നു ഒരു വർണ്ണന എടുക്കാം. 'അന്നും ഞാൻ പറഞ്ഞില്ലേ?' എന്നാണു കഥയുടെ തലക്കെട്ട്. കഥാകൃത്തിന്റെ പേർ എടുത്തുകാണിക്കുന്നില്ല. നായികയുടെ പേർ മീനാക്ഷി; ഓമനപ്പേർ 'മീന'. "പതിനേഴു വയസ്സിൽ കവിയാത്ത ഒരു യുവതി. കളിച്ചിട്ടു ഇററൻമുടിതലപ്പിൽ ഒരു കെട്ടിട്ടു പിന്നിൽ തൂങ്ങുന്നതിനെ—മുഖത്തെ ഒന്നുവെട്ടി—പിന്നിൽത്തന്നെ ആക്കിയപ്പോൾ കാരന്റെ ഉള്ളിൽനിന്നു പുറത്തേയ്ക്കു വന്ന ചന്ദ്രബിംബാപോലെ രാഗംപൂണ്ട ആ മുഖത്തെ ഉദ്ദേശിച്ചായിരിക്കാം തമ്പി;

പനിമതിബിംബം മുഖസമമിഹതേ-

പണിചെയ്യുമ്പോളുംശുഭകളിതേ-

വനജേ ഭസ്മിതനാം വിധിതനം-

മതിയാക്കീ ബത ശിൽപ്പവിധാനം'

എന്നു പാടിയത്. നിറം സ്വർണ്ണവർണ്ണം. കോയിത്തമ്പുരാന്റെ തൂലികയേക്കൂടി അതിശയിക്കുന്ന വിധിയുടെ 'ശില്പവിധാനം' അതികേമംതന്നെ. പരിഷ്കാരത്തിന്നു സരിച്ച ഒരു ജാക്കറും ഒരു മേൽമുണ്ടും മാത്രമേ മീന

ധരിച്ചിരുന്നുള്ളു. ഉടുത്തിരുന്നതു സാധാരണ ഒന്നരത്തു
 ഒന്നായാണ്— ഇത്യാദി. ഈ വർണ്ണന വായിച്ചാൽ
 കഥാനായകനേക്കാളധികം, കഥാകർത്താവാണ് മീനവി
 ൽ ഭൂമിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നു തോന്നും. ഗദ്യത്തിൽ പര
 ണ്ണിട്ടു തുച്ഛീവരാതെ കഥാകാരൻ ഒരു 'പ്രഭ'വും കത്തി
 ചെലുത്തിയിരിയ്ക്കുന്നു. ഈ വർണ്ണനയൊക്കെ എന്തിനാ
 ണ്? അതിനുള്ള ആവശ്യമെന്ത്? എടുമെവിടെ? സാക്ര
 തമായ ഒരു വാചകത്തിൽ കഥാകൃത്തു നായികയുടെ രൂ
 പലാവസ്ഥയും വൃത്തിപ്പെടുത്തിയിരിക്കുന്നുവെങ്കിൽ, കഥയുടെ ഓ
 ജസ്സ് എത്രമാത്രം വർദ്ധിക്കുമായിരുന്നു! ഇത്തരം വർണ്ണന
 കൾ വായിപ്പാൻ ഒരു നോവൽ വായനക്കാരന് ക്ഷമയു
 ണ്ടായെന്നു വന്നേക്കാം. എന്നാൽ ചെറുകഥ വായിക്കു
 ന്ന ആൾക്കു അവ അതുച്ഛികരമാകാനേ വഴിയുള്ളൂ.

ആകൃതിവർണ്ണനകളിലെന്നപോലെതന്നെ വികാർ
 ങ്ങൾ പ്രകാശിപ്പിക്കുമ്പോഴും സ്പഷ്ടമായ സംഗതികൾ
 എടുത്തു പറയുന്നത് അനാശാസ്യമാണ്. മേലുദ്ധരിച്ച
 കഥയിൽനിന്നുതന്നെ മറ്റൊരു ദൃഷ്ടാന്തം എടുക്കാം. നാ
 യികയിൽ അനുരക്തനായിത്തീർന്നിരിക്കുന്ന കുട്ടികൃഷ്ണമേ
 നോൻ അവളുടെ ഭവനത്തിൽ ഒരു മുറിയിൽ ഏകാകി
 യായി ഇരിക്കുകയാണ്. “മേനോൻ മുറിയിലുണ്ടായിരുന്ന
 ഓരോ സാധനത്തെയും പരിശോധിക്കുവാൻ തുടങ്ങി.
 ഇക്കൂട്ടത്തിൽ ചുമരിൽ തൂങ്ങുന്ന മീനവിന്റെ ഫോട്ടോ
 കണ്ടു. അതിനെ എടുത്തു കസാലയിൽത്തന്നെ വന്നി
 രുന്നു. അതിന്റെ ഓമനമുഖത്തിൽ ഒരു ചുംബിച്ചു.
 ഹാ! മനുഷ്യന്റെ വിഡ്ഢിത്വം നോക്കുക. ഒരു അ
 ചേതനവസ്തു ചേതനമാണെന്നു ദൃഢമായി വിശ്വസിച്ചു

അതിനോട് അങ്ങിനെ പെരുമാറുന്നു.” ഫോട്ടോ അമേ-
 തനവസ്തുവാണെന്നും ചേതനമാണെന്നു വിശ്വസിച്ചിട്ടാ-
 ണ മേനോൻ അതു ചുംബിച്ചതെന്നും ഈ പ്രവൃത്തി
 വിസ്ഫീകൃതമാണെന്നും എല്ലാവർക്കും അറിയാം. അതു ക-
 മാകാരൻ പ്രത്യേകം പറഞ്ഞറിയിക്കേണ്ട ആവശ്യമി-
 ല്ല. വായനക്കാർ അതെയ്ക്കു വിസ്ഫീകളാണോ?

ചെറുകഥയിൽ വാചുപ്രസ്താവങ്ങൾ പോലും നി-
 ഷിദ്ധമാണെങ്കിൽ പുനരുക്തി ഒരിക്കലും ആശാസ്യമാ-
 ണെന്നു വരികയില്ലല്ലോ. ആദ്യംപറഞ്ഞ സംഗതികൾ
 തന്നെ ഒന്നുകൂടി ആവർത്തിച്ചു പറയേണ്ട ആവശ്യം നോ-
 വലിൽ ചിലപ്പോൾ നന്നറിട്ടേക്കാം. എന്നാൽ ചെറുകഥ
 യിൽ ഇങ്ങിനെ ഒരു ആവശ്യം നേരിടുകയാണെങ്കിൽ ക-
 മനസമ്പ്രദായത്തിൽ എന്തെങ്കിലും വൈകല്യം വന്നിട്ടു-
 ണ്ടെന്നു ഉൾനോക്കുകയോ വേണ്ട. “മുമ്പു പറഞ്ഞ
 തുപോലെ കരുണാകരമേനോൻ അവളുടെ വരവും പ്ര-
 തീക്ഷിച്ചു അവിടെ ഇരിക്കുകയായിരുന്നു”; “രാമൻമേ-
 നോൻ കല്യാണിയമ്മയോടു കലാമിച്ചുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന
 സംഗതി വായനക്കാർ ഓർക്കുന്നുണ്ടായിരിക്കുമല്ലോ”—ഇ-
 ത്യാദി പ്രസ്താവങ്ങൾ ഒരു ചെറുകഥയിൽ കണ്ടാൽ കഥാ-
 ഘടകങ്ങളെ കൂട്ടിയിണക്കിയതു പന്തിയായിട്ടില്ലെന്നു തീ-
 രുമാനിക്കുന്നതിൽ അബദ്ധമില്ല. ഇത്തരമായ പുനരു-
 ക്തിയുടെ ആവശ്യം ചെറുകഥയിൽ ഉണ്ടാവാൻ പാടി-
 ട്.

അപ്രകാരംതന്നെ അപ്രകൃതമായ വസ്തു കഥയിൽ
 കടന്നുകൂടാതിരിപ്പാൻ ആവശ്യാതാവു പ്രത്യേകം ശ്രദ്ധി-
 ക്കേണ്ടതാകുന്നു. മനുഷ്യശരീരത്തെ ബാധിക്കുന്ന സക-
 ല രോഗങ്ങളുടേയും ഹേതു ‘അന്യപദാത്മ’ങ്ങളുടെ സാ-

നിയ്യമാണെന്നതെ 'കൂണി' ചികിത്സക്കാർ സമർത്ഥിക്കുന്നത്. ഈ സിദ്ധാന്തം ശരിയാകട്ടെ തെറ്റാകട്ടെ, കമാശരീരത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം അതു ഏറ്റവും വാസ്തവമാകുന്നു. അപ്രകൃതമായ സംഗതികൾ കഥയിൽ പ്രവേശിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ, ആഖ്യാതാവിന്റെ ഒരു ഭ്രാന്തക്കേടു പിടിപെട്ടതുപോലെയായി. അദ്ദേഹം പൂർണ്ണമായും സാധാരണ സംഭാവന ആയാൽ, നിർവ്വണ്ണിതനായിത്തീരുന്നു. തന്നിമിത്തം പ്രധാനസംഭവത്തിന് കോട്ടം വരാതെ തരമില്ല. ഈ 'അനുപദേശം' പലേ രോഗങ്ങളുടെ കാരണമായിത്തീരുകയും കഥയെ ആസക്തം വിചക്ഷണമാക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. 'എം. ആർ. കേ. സി.'യുടെ ചരിത്രകഥകളിൽ ഈ നൂതന വേണ്ടുവോളം ദൃഷ്ടാന്തീകരിക്കപ്പെടുന്നുണ്ട്. 'കറുപ്പാടിസ്സങ്കേതം' മുതലായ കഥകളിൽ പ്രധാനസംഭവത്തിന് പുറമെ ദീർഘമായ ചരിത്രവിമർശനങ്ങളും പൂർവ്വകഥാപ്രസംഗങ്ങളും ചേർക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നതുകൊണ്ട്, ഈ കഥകളുടെ രസാത്മകതപത്തിന് മാറ്റുകറഞ്ഞുപോയിരിക്കുന്നു. അപ്രകാരംതന്നെ മിസ്റ്റർ ഈ. വി. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ 'ആത്മഹത്യയോ?' എന്നകഥയിൽ ഒരു ഉണ്ണിത്താനേയും കമാനായകനായ കുറുപ്പിനേയും പരസ്പരം ഘടിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണു് കഥയുടെ പുറപ്പാട്. "ഉണ്ണിത്താൻ കുറെ വർഷങ്ങൾക്കുമുമ്പു കുറുപ്പിന്റെ ഒരു സ്നേഹിതനായിരുന്നു എങ്കിലും ഇരുവരും അംഗീകരിച്ച ജീവിതസർണികളുടെ പ്രബലമായ വൈപരീത്യംകൊണ്ടു് ആ സ്നേഹം സാധാരണ പരിചയമായി കുറയുകയാണുണ്ടായതു്. ലോകാചാര കശലനായ ഉണ്ണിത്താൻ വെറും ശ്ലോകങ്ങൾ എഴുതി പൂർവ്വിക സ്വപത്തിനെ നിമിഷംപ്രതി കുറച്ചുകൊണ്ടി

രുന്ന കുറുപ്പിനെപ്പറ്റി അല്പം ഒരു നിന്ദയാണു. മനസ്സിൽ ഉദിച്ചിരുന്നതെങ്കിൽ അതിന്റെ കററം ആരേയും ഏല്പിക്കേണ്ട ആവശ്യമില്ലല്ലോ"—ഈ വാക്യങ്ങൾ വായിച്ചാൽ ഉണ്ണിത്താനെക്കൊണ്ടു കഥയിൽ ഏതൊ ഗൌരവമായ ഒരു കാര്യം സാധിയ്ക്കേണ്ടതുണ്ടെന്നു തോന്നും. പക്ഷേ കഥാവശേഷത്തിൽ ആയാൾക്കു യാതൊരു സ്ഥാനവുമില്ലെന്നതന്നെയല്ല, ആയാളെ എങ്ങിനെയാണു കഥയിൽനിന്നു നിഷ്കാസനം ചെയ്യേണ്ടതെന്നറിയാതെ ആഖ്യാതാവു കഴങ്ങുന്നുണ്ടെന്നും കാണാവുന്നതാണു്.

അപ്രകൃതമാണെന്നു തോന്നിക്കുന്ന വേറെചിലസംഗതികളുണ്ട്. ചില കഥാകാരന്മാർ പാത്രങ്ങളുടെ ആത്മഗതം ദീർഘമായി വർണ്ണിക്കുന്നതിൽ തൽപരന്മാരായി കാണപ്പെടുന്നു. ആത്മഗതങ്ങൾ എപ്പോഴും അസംഗതമാകണമെന്നില്ല. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ മനോഗതത്തിൽനിന്നായിരിക്കാം അനന്തരഫലങ്ങൾ ഉളവാകുന്നതു്. പാത്രസ്വഭാവമർമ്മം പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ നാടകകർത്താക്കൾ ഈ ഉപായം പ്രയോഗിക്കാറുണ്ടല്ലോ. എന്നാൽ കഥയാടു പൂർവാപരസംബന്ധമില്ലാതെ ഭിന്നിച്ചു നില്ക്കുന്ന ചില ആത്മഗതങ്ങളുണ്ട്. അവയെ തിരിച്ചറിയുന്നതിനുള്ള ലക്ഷണം എന്തെന്നാൽ:— “താഴെ കാണുന്നപ്രകാരം വിചാരിച്ചു” എന്നൊരു മുഖവുരയോടുകൂടിയാണു അവയുടെ പുറപ്പാടു്. ഈ വാക്കുകൾ കണ്ടാൽ ആത്മഗതം അനാവശ്യമാണെന്നു തീരുമാനിച്ചുകൊള്ളുകയേ വേണ്ടു. വലിയ അബദ്ധം ഉണ്ടാകയില്ല. ‘താഴെ കാണുന്ന’ വിചാരം മിക്കവാറും കഥയെ വ്യഥാസ്ഥൂലമാക്കുവാനേ ഉപകരിക്കയുള്ളു. ‘കഥാകൌമുദി’യു

ടെ ഒന്നാം പുസ്തകത്തിൽ 'വിജയൻ' എന്നൊരു കഥയുണ്ട്. ദീർഘമായ ഒരു ആത്മഗതത്തോടെയാണു കഥ ഇടങ്ങുന്നത്. ("ഇപ്രകാരമായിരുന്നു വിജയരാഘവന്റെ ആലോചന") ഈ ആത്മഗതത്തിൽ ഒരു പദംപോലും കഥയുടെ അനന്തരഗതിക്കു ആവശ്യമുള്ള തല്പ നല്ല കഥാകാരന്മാർ ഈ ഉപായം ബാലിശമെന്നുവെച്ചു തള്ളുകയാണു ചെയ്തിട്ടുള്ളതു്.

പക്ഷേ നല്ല കഥാകാരന്മാർപോലും വേറൊരു നിസ്സാരസംഗതിയിൽ വേണ്ടെടത്തോളം മനസ്സീരുത്തുന്നുണ്ടോ എന്നു സംശയിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. സംഭവങ്ങളെ നോന്നൊത്തന്നെ കാലഗതിയും കഥാകാരന്റെ ശ്രദ്ധക്കു വിഷയിഭവിക്കേണ്ടതാണു്. ചില കഥകളുടെ കാലവ്യാപ്തി വളരെ വിസ്തൃതമാണെന്നുവരാം. അത്തരം കഥകളിൽ സംഭവഗതിയേയും കഥാമർമ്മത്തേയും മുൻനിർത്തി ആഖ്യാതാവു സധൈതും കാലത്തെ തരണം ചെയ്യുകയാണു വേണ്ടതു്. എന്നാൽ അപ്രകാരം ചെയ്യുന്നതിനു പകരം ചിലർ * * * എന്നൊരു അടയാളമിട്ടു കാലഗതി ചൂണ്ടിക്കാണിക്കാൻ ഒരുമ്പെടുന്നു.—

“ * * * * *

വർഷങ്ങൾ രണ്ടുകഴിഞ്ഞു.”

വർഷങ്ങൾ രണ്ടോ മൂന്നോ കഴിഞ്ഞുകൊള്ളട്ടെ. കഥാവസ്തുവിനു മാറ്റമൊന്നും വന്നിട്ടില്ലെങ്കിൽ എത്രകൊല്ലങ്ങൾ കഴിഞ്ഞാലുംവേണ്ടതില്ല. മുണ്ടകീറിപ്പോയെങ്കിൽ അതു ഒന്നു ഏച്ചുകെട്ടി (അല്ല മഴച്ചിരുന്നുകൊള്ളട്ടെ; സാരമില്ല) കഴിയുന്നിടത്തോളം കേടു തീർക്കാൻ ശ്രമിക്കുന്നതിനു പകരം, “എന്റെ മുണ്ട ഇതാ കീറിയിരിക്കു

നമ. എല്ലാവരും കണ്ടുകൊൾക!" എന്നു വല്ലവരും പറഞ്ഞു നടക്കാറുണ്ടോ? മേൽക്കാണിച്ച അടയാളമിടുന്നതു കഥാഘടനയുടെ ശൈലിപ്പും വിളിച്ചുപറയുന്നതിനു തുല്യമാണ്. ടാഗോർ മുതലായ കഥാകാരശ്രേഷ്ഠന്മാർ ഡൈയുസമേതം വർഷങ്ങൾ പിന്നിട്ടുകഥാവസ്തു തുടന്നു കൊണ്ടുപോകയാണു ചെയ്യുന്നത്. അവരുടെ ഗതി കാണിയ്ക്കുവാൻ ഇത്തരം മൈൽക്കുറ്റികൾ അവർ നാട്ടാറില്ല. എന്നാൽ വേറെ ചില മഹാന്മാർ ഈ ബാലിശവൃത്തിയ്ക്കു മാതൃക കാണിച്ചതു മുഖം, കഥാകൃത്തുക്കൾ ഇതുതന്നെ തരമെന്നുവെച്ചു യാതൊരു എന്തും പിടിയുമില്ലാതെ കഥാവസ്തു അവിടവിടെ കൊണ്ടുനിർത്തി, മൈൽക്കുറ്റികൾ നാട്ടി രക്ഷപ്പെടുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. കഥാഗതി അക്ലിഷ്ടമാണെങ്കിൽ ഈ അടയാളം ഒരിയ്ക്കലും ആവശ്യമായി വന്നുകൂടുന്നതല്ല.

ദോഷപ്രഖ്യാപനം തൽക്കാലം ഇത്രമതി.



അദ്ധ്യായം 5.

കഥാരൂപണം—(തുടർച്ച.)

ആദ്യനാൾ.

I

ചെറുകഥ എങ്ങനെയാണു തുടങ്ങേണ്ടതെന്നു ആരും കൃപ്തമായി നിർദ്ദേശിച്ചിട്ടില്ല; നിർദ്ദേശിക്കുവാൻ സാധിക്കുന്നതുമല്ല. നാടകത്തിലെ മുഖസന്ധിയെ സൂക്ഷ്മമായി വിശകലനം ചെയ്തു പത്തുപന്ത്രണ്ടു അവാന്തര വിഭാഗങ്ങൾ കല്പിച്ച സംസ്കൃതാലങ്കാരികന്മാർപോലും ബീജാവാചം ചെയ്യേണ്ടുന്ന സമ്പ്രദായങ്ങളെല്ലാം ഒന്നൊഴിയാതെ എടുത്തുകാണിച്ചിട്ടുണ്ടെന്നു പറയുവാൻ നിർവാഹമില്ലാതിരിക്കെ, നൂതനവും സ്വതന്ത്രവുമായ ഒരു സാഹിത്യവിഭാഗത്തിന്റെ പ്രതിപാദനരീതി എത്ര പ്രകാരമായിരിക്കണമെന്നു അവശ്യാനുഷ്ഠേയമായ ഒരു നിയമം കല്പിക്കുന്നതെങ്ങിനെ? എന്നാലും ഒരു സംഗതി പ്രത്യേകം പ്രസ്താവാർഹമാണ്. ദീർഘമായ ഒരു കഥയുടെ ആരംഭം അല്പം പരുങ്ങലാണെങ്കിൽത്തന്നെയും ആ നൂതന അനന്തരാദ്ധ്യായങ്ങളിൽ പരിഹരിക്കപ്പെടാവുന്നതാണ്. കാമികാഗ്രസരനായ സ്കോട്ടിന്റെ കഥകൾ ആരംഭിക്കുന്നതു ഏതാണ്ടു ഇഴയുന്ന സമ്പ്രദായത്തിലത്രെ വായനക്കാർ അക്ഷമരായി പുസ്തകം വലിച്ചെറിയുന്നുവെങ്കിൽ അതിൽ ആശ്ചര്യപ്പെടാനൊന്നുമില്ല. പക്ഷേ അല്പം ക്ഷമയോടെ ഒന്നും രണ്ടും അദ്ധ്യായങ്ങൾ വായിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ പിന്നെ ഒടുവിലത്തെ വാക്കുവരെ

വായിക്കാതെ പുസ്തകം കൈവിടുകയില്ലെന്നു അനുഭവജ്ഞന്മാർ പറയും. എന്നാൽ ചെറുകഥയുടെ ആരംഭത്തിൽ വല്ല നോട്ടക്കുറവും വന്നുപോയാൽ അതു പരിഹരിക്കുവാൻ പിന്നെ യാതൊരു നിവൃത്തിയുമില്ല ഒരു പ്രമാണം കഥയെ ആസക്തം രസശൂന്യമാക്കിച്ചെയ്യുന്നു. അതുകൊണ്ടു തുടക്കത്തിൽത്തന്നെ കഥാകൃത്തു എത്രമാത്രം ജാഗ്രതയോടെയായിരിക്കണമെന്നു പറയേണ്ടതില്ലല്ലോ.

ആരംഭം എത്രകണ്ടു പരിമിതമാണോ അത്രക്കു നന്നു്. പണ്ടു്, എന്നുവെച്ചാൽ ചെറുകഥ ആവിർഭവിക്കുവാൻ തുടങ്ങിയകാലത്തു്, ടീർപ്പമായ മുഖപ്രസംഗങ്ങൾ അസാധാരണമല്ലായിരുന്നു മാത്തോണിന്റെ മിക്ക കഥകളും ടീർപ്പമായ മുഖവുരയോടെയാണു ആരംഭിക്കുന്നതു്. ഈ സമ്പ്രദായം പച്ചപ്പോഴും രസവൈരഭ്യത്തിന്നു മേതുവായിത്തീർന്നതിനാൽ പാൽക്കാലത്തുള്ള കഥാകാരന്മാർ പ്രസ്താവനയൊന്നും കൂടാതെ നേരിട്ടുകഥയിൽ പ്രവേശിക്കുന്നതായി കാണപ്പെടുന്നു. എന്നാൽ നമ്മുടെ ചെറുകഥാകൃത്തുക്കൾ ടീർപ്പപ്രസ്താവനകളുടെ അനൗചിത്യം ഇനിയും മനസ്സിലാക്കിയിട്ടില്ലെന്നാണു വിചാരിക്കേണ്ടതു്. അവർ കഥ ആരംഭിക്കുന്നതു കണ്ടാൽ ഒരു നോവലെഴുതുവാനാണു ഭാവം എന്നു തോന്നും. നായകന്റെ ഉദയം പേരും തറവാട്ടിലെ ധനസ്ഥിതിയും, കുടുംബാംഗങ്ങളുടെ ആകൃതിയും പ്രകൃതിയും പൂർവ്വചരിത്രവും അവർ വർണ്ണിക്കാതെ വിടാറില്ല. ഒരു സംഭവം മാത്രമേ ചെറുകഥയിൽ പ്രതിപാദിക്കപ്പെടേണ്ടതായിട്ടുള്ളു. അതിന്നു ഈ ടീർപ്പമായ മുഖവുര ആവശ്യമാണോ? “പദ്മം ഗർഭം ധരിച്ചു; പ്രസവിച്ചതു ഒരു എലിയെന്നായിരുന്നു” എന്നു ഇംഗ്ലീഷിൽ ഒരു ചൊല്ലുണ്ടു്. നമ്മു

ടെ ചെറുകഥകളുടെ പ്രൗഢവും നാനാമുഖവുമായ പൂ
റപ്പാടും കഥയുടെ പരിമിതിയും ആലോചിക്കുമ്പോൾ
ഈ ആചാരവും ഇന്നാട്ടിലെ ചെറുകഥകളെ ഉദ്ദേശി
ച്ച് ഉണ്ടാക്കപ്പെട്ടതാണോ എന്നു തോന്നും 'എം. ആർ.
കെ. സി.' യുടെ ചരിത്രകഥകളിൽ ഇതിനു അനേകം ഉ
ദാഹരണങ്ങൾ കാണുന്നുണ്ട്. 'കുടിപ്പക' എന്ന കഥയിൽ
തിരുനാവായവെച്ചു തയ്പ്പുയോസവം നടത്തയതും,
പറങ്കികളുടെ ആധിപത്യം ക്ഷയിച്ചുവന്നതും, ഡച്ചുകാ
രുടെ ഐശ്വര്യം മുഖ്യസ്ഥിതിപ്പെത്തിയതും; ഇംഗ്ലീഷു
കാർ അഞ്ചുതെങ്ങു മുതലായ സ്ഥലങ്ങളിൽ പാണ്ടികൾ
ലകൾ കെട്ടിയതും, സാമൂതിരിപ്പാട്ടിലേക്കു ലത്തക്കാർ
ചേററുവായ വിട്ടുകൊടുത്തതും കഥാമർമ്മത്തെ ഗാഢമാ
യി സ്പർശിക്കാത്ത മറുപലേസംഗതികളും സമീപസ്ഥിതി
തിപാടിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. അക്കാലത്തെ രാജ്യസ്ഥിതി മ
നസ്സിലാക്കുവാൻ ഈ വണ്ണനകൾ ആവശ്യമായിരിക്കാം.
പക്ഷേ കർത്താവിന്റെ ഉദ്ദേശം ഒരു ചരിത്രമെഴുതുവാന
ല്ലല്ലോ. അഥവാ ഒരു നോവലാണെങ്കിൽ ഇത്തരം വർ
ണ്ണന ആചാരത്തിന്റെ പൂർത്തിക്കും പാത്രങ്ങളുടെ നാ
മചയ്ക്കുങ്ങൾ മനസ്സിലാക്കുന്നതിനും പ്രയോജനകരമായി
ത്തീരുമെന്നു സമ്മതിച്ചുകൊള്ളുന്നു. പക്ഷേ ഒരു ചെറു
കഥയിൽ ഈ പൂർവ്വകഥാപ്രസംഗം ദുസ്തുജമല്ല. ദു
സ്തുജമല്ലാത്തതൊന്നും സ്വീകാർവ്യമല്ല.

മുഖപ്രസംഗം കൂടാതെ കഴിക്കുവാൻവേണ്ടി ചി
ലർ സംഭാഷണംകൊണ്ടു കഥ ആരംഭിക്കാറുണ്ട്. ഇതു
നല്ലൊരുപാടായമാണ്. പക്ഷേ നാടകനിർമ്മാണത്തിലെ
ഒരു സമ്പ്രദായമാണു ഇതു എന്നുള്ള സംഗതി നാം വസ്തു

രിക്കരുത്. വിദഗ്ദ്ധനായ കാമികൻ മാത്രമേ ഇതു ക്ലാസ്സിക്കുമായി പ്രയോഗിക്കുവാൻ സാധിക്കുകയുള്ളൂ. കഥക്കു ആവശ്യമുള്ള പ്രാരംഭസംഗതികളെല്ലാം ഈ സംഭാഷണത്തിൽനിന്നു വെളിപ്പെടണം. ബീജാവാപവും ഇതുകൊണ്ടുതന്നെ സാധിക്കണം. സംഭാഷണത്തിൽനിന്നു കഥ സ്വയമേവ ഉൽപ്പന്നമാകണം. എന്നാൽ മാത്രമേ ഈ സമ്പ്രദായത്തെ ചെറുകഥയിൽ സാധ്യ കരിക്കുവാൻ പാടുള്ളൂ.

സംഭാഷണം കൊണ്ടു ആരംഭിക്കുന്നതു നല്ലൊരു വിദ്യയാണെന്നു നമ്മുടെ ചില കഥാകൃത്തുക്കളും ധരിച്ച് വെച്ചിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ ഈ ഉപായം പ്രയോഗിക്കുന്നതിന്റെ ഉദ്ദേശം എന്താണെന്നു അവർ മനസ്സിലാക്കിയിട്ടുണ്ടോ എന്നു സംശയിക്കേണ്ടിയിരിക്കുന്നു. സമത്വനായ കാമികന്മാർ സംഭാഷണത്തോടെ ആഖ്യാനം ആരംഭിക്കുന്നതു പൂർവ്വത്താനങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള മുഖവുരകൾക്കു കഴിക്കുവാനാണ്. എന്നാൽ നമ്മുടെ കഥാകാരന്മാർ ചെയ്യുന്നതു അപ്രകാരമല്ല. ആദ്യംതന്നെ അവർ ഒരു സംഭാഷണവുമാകൊണ്ടു പുറപ്പെടും. അനന്തരം സംഭാഷണം ഇടയ്ക്കു നിർത്തിക്കൊണ്ടു ദീർഘമായ ഒരു പ്രസംഗം ആരംഭിക്കും. ഈ മുഖപ്രസംഗം സംഭാഷണത്തിന്റെ ഒരു വ്യാഖ്യാനമായിട്ടാണു കലാശിക്കുക. സംഭാഷണം ആക്ഷേപത്തിൽ, എപ്പോൾ, എന്തിനായിട്ടു, എന്തു കാരണത്താൽ, നടന്നുവെന്നു കാണിക്കുന്നതിനായിട്ടാണു പൂർവ്വ കഥാപ്രസംഗം എഴുതിച്ചേർക്കുന്നത്. അല്ലാതെ കഥാഗതിയെ സഹായിക്കുവാനല്ല ഈവിധമുള്ള സംഭാഷണം കഥയെ ദുർഘടമാക്കുവാൻ മാത്രമേ ഉതകുന്നുള്ളൂ. 'കഥാകൗമുദി'യിൽനിന്നു ഒരു ദൃഷ്ടാന്തം എ

ടക്കാം. 'ആശയപ്പകർച്ച' എന്നാണു കഥയുടെ തലക്കെട്ട്. കഥ സാമാന്യം നന്നായിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ അതിന്റെ ആരംഭം എങ്ങനെയാണെന്നു നോക്കുക:—

“രാമകൃഷ്ണപിള്ള: ‘അമ്മേ! കഞ്ഞിതരാൻ നേരമായില്ലേ? എനിക്കു നല്ലതുപോലെ വിശക്കുന്നു.’

വല്യമ്മ: ‘മക്കളേ! ഞാനെന്തുവേണം? അങ്ങേലെ കഞ്ഞി യടുക്കൽനിന്നു കെഞ്ചി ഇരുന്നാഴി അരി അടുപ്പിൽ കൊണ്ടിട്ടിട്ടുണ്ട്. ഒന്നു തിളച്ചാൽ പകന്നുതരാം.’

രാമകൃ: ‘അതു കടിച്ചിട്ടുവേണം സമർത്ഥി ആപ്പീസിലേക്കു പോകാൻ. അവിടെ ഒരു ക്ലാക്കിനെ ആവശ്യമുണ്ടെന്നു ആരോ പറയുന്നതു കേട്ടു.’

വല്യമ്മ: ‘മക്കളേ, ഇന്നും ചക്രമൊന്നും എങ്ങുനും കിട്ടിപ്പോ? കൂട്ടുകാരുടെ വല്ലവരുടെ അടുക്കൽനിന്നെങ്കിലും കുറേ ചക്രം കൊണ്ടുവരാതിരുന്നാൽ ഞാനെന്തെങ്കിലും യുദ്ധമെന്നേ—’

രാമകൃ: ‘ക്ഷമിക്കണം, അമ്മച്ചി! എല്ലാം ഈശ്വരൻ നടത്തും.....’

ഇങ്ങനെയാണു തുടക്കം. കൊള്ളാം. ഇതു വായിച്ചു നോക്കൂ. ഇനി മുഖപ്രസംഗമൊന്നും കൂടാതെ നേരെ കഥയിലേക്കു പ്രവേശിക്കാംമല്ലോ എന്നു വായനക്കാർ സമാശ്വസിപ്പിക്കാം. പക്ഷേ അന്നുവേം മറിച്ചാണ്. വായനക്കാരെ വെറുതെ വാട്ടുവാൻ കഥാകാരൻ കരുതിയിട്ടില്ല. സംഭാഷണം കഴിഞ്ഞയടുത്തു, അതാ തുടങ്ങുന്ന പ്രസംഗം:—“പരിഷ്കാരസൂത്ര്യന്റെ കിരണകന്ദളങ്ങൾ പ്രതിഫലിച്ചിട്ടുപോലുമില്ലാത്ത ഉറുനാടകളുടെ കൂട്ടത്തിൽ

ഒട്ടും അപ്രധാനമല്ലാത്ത ഒരു സ്ഥലമായിരുന്നു മീനച്ചിൽ താലൂക്കിൽ ഉൾപ്പെട്ട പാലാ എന്ന പ്രദേശം. വിദ്യാഭ്യാസസംബന്ധമായി ഇപ്പോൾ പല വ്യത്യാസങ്ങളും ആയിടങ്ങളിൽ ഉണ്ടായിട്ടുണ്ടെങ്കിലും, പ്രസ്തുത കഥാകാലത്തു ബോധഹീനനായിരുന്നതിനാലും സന്നദ്ധരായി നില്ക്കുന്ന മുട്ടാളന്മാരേക്കാണു് ആ പ്രദേശം പോലീസ് സ്റ്റേഷനാക്ടപോലും ഭയജനകമായിത്തീർന്നിരുന്നു. പ്രബലനായ ക്രിസ്ത്യാനികൾ ധാരാളം ഉണ്ടായിരുന്നു എങ്കിലും... ഈ പ്രസംഗം മുഴുവനും പകർത്തിയാൽ വായനക്കാർ എന്നേയും ശപിച്ചുതുടങ്ങും. ചുരുക്കിപ്പറയാം. രാമകൃഷ്ണപിള്ള എന്നു നാട്ടുകാരനാണെന്നും ആയാളുടെ തറവാട്ടിൽ ആരെല്ലാം ഉണ്ടെന്നും കാരണവരോടു കലഹിച്ചു ഭർത്താവിനെ അനുഗമിച്ചു ജാനകിയമ്മയ്ക്കു എന്തെല്ലാം ദുരദൃഷ്ടങ്ങൾ സഹിയ്ക്കേണ്ടിവന്നു എന്നും രാമകൃഷ്ണപിള്ള തിരുവനന്തപുരത്തു വരാനുണ്ടായ കാരണമെന്തെന്നും മറ്റും കഥാകാരൻ ദീർഘമായി ഉപപാദിക്കുന്നു. ഇടയ്ക്കിടെ ആദ്യത്തെ സംഭാഷണം വായനക്കാരെ അനുസ്മരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നുണ്ട്. “നിത്യവൃത്തിക്കു മാറ്റമില്ലാതെ കഷ്ടപ്പെടുന്നവനും മാതൃകാലേഖനത്തോടുകൂടി ‘സമദർശി’ ആപ്പീസിലേക്കു പോയവനും ആയ മിസ്റ്റർ രാമകൃഷ്ണപിള്ളയെ വായനക്കാർ ഓർക്കുന്നുണ്ടായിരിക്കുമല്ലോ.” പുനരുക്തി കൂടാതെ കഴിക്കുവാൻ കഥാകാരൻ നിർവാഹമില്ല. നേർവഴി വിട്ടു കാടുകയറിയാലുണ്ടാവുന്ന അപകടമാണു് അതു്. പ്രധാനമായി രണ്ടു ആക്ഷേപങ്ങളാണു ഇതിനേക്കുറിച്ചു പറപ്പെടുവിക്കുവാനുള്ളതു്. ഇതു ദീർഘമായ പൂർവ്വകഥാപ്രസംഗം കഥയ്ക്കു അത്യാവശ്യമാണോ? നായികയുടെ മനസ്സിലുള്ളവായ ആശയം

ഒരു പുച്ഛക്കുട്ടിയുടെ ചർമ്മത്തിലുള്ള വിദ്യുച്ഛക്തിമാറ്റമായി നായകന്റെ മനസ്സിലേക്കു പകർന്നതാണു കഥാസാരം. ഇതിനും നായകന്റെ അമ്മ കാരണവരോടു കലഹിച്ചതിനും തമ്മിലുള്ള സംബന്ധം എത്രദൂരാനീതം! അഥവാ ഈ പ്രസ്താവന ആവശ്യമാണെന്നുതന്നെ ഇരിയ്ക്കുട്ടെ. അങ്ങനെയൊക്കെകിൽ, “പരിഷ്കാരസൂത്രന്റെ കിരണകന്ദങ്ങളുടെ പ്രവേശിച്ചിട്ടുപോലുമില്ലാത്ത” എന്നു തുടങ്ങുന്ന വാക്യംകൊണ്ടു കഥനം ആരംഭിക്കുമായിരുന്നില്ലേ? വാക്യമായും രാമകൃഷ്ണപിള്ളയും തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണം ആദ്യംതന്നെ ഉദ്ധരിച്ചതു എന്തിന്? വായനക്കാരുടെ ‘കണ്ണിൽ പൊടിയിട്ടു’വാനോ?

സംഭാഷണംകൊണ്ടു കഥനമാരംഭിക്കുകയും തന്മാറ്റേണ കഥാബീജം നിവാപനം ചെയ്യുകയും പൂർവ്വത്താണു വെളിപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുന്ന ഉൽകൃഷ്ടചൈതന്യം കളിപ്പൊന്നാണു സ്റ്റീവൻ സണിന്റെ ‘മാർക്കെയിം’. അതു തുടങ്ങുന്നതെങ്ങനെയെന്നാൽ:—

‘കച്ചവടക്കാരൻ: “അതേ! ഞങ്ങളുടെ ലാഭം പലേ തരത്തിലാണു്. വാങ്ങുവാൻ വരുന്നവരിൽ ചിലർ ഒന്നും അറിയാത്ത മരമണ്ടുമാരാണു്. അപ്പോൾ എന്റെ ഉപരിജ്ഞാനത്തിനു എനിക്കു എന്തെങ്കിലും ആദായം ഉണ്ടാകണം. ചിലർ കള്ളന്മാരാണു്” (എന്നു പറഞ്ഞു കൊണ്ടു, ആഗതന്റെ മുഖത്തു മെഴുകുതിരിയുടെ വെളിച്ചം പതിക്കത്തക്കവണ്ണം കച്ചവടക്കാരൻ അതു ഉയർത്തിപ്പിടിച്ചു.).....“അങ്ങനെയെങ്കിൽ ഞാൻ മയ്യാദക്കാരനാണെന്നുള്ള കാരണത്താൽ എനിക്കു എന്തെങ്കിലും ലാഭം കിട്ടണം.”

‘വെളിച്ചം നിർത്തി തെരുവുകളിൽനിന്നു മാർക്കെയും അല്പം മുമ്പു പ്രവേശിച്ചതേയുള്ളൂ. ആ ഷാപ്പിലെ ഇരുട്ടും വെളിച്ചവും തമ്മിലുള്ള ഒളിച്ചുകളി ആയാളുടെ കണ്ണുകൾക്കു ഇനിയും പരിചിതമായിരുന്നില്ല. കച്ചവടക്കാരന്റെ സാക്ഷാതമായ വാക്കുകൾ കേൾക്കുകയും തിരിയുടെ വെളിച്ചം മുഖത്തു തട്ടുകയും ചെയ്തപ്പോൾ, മാർക്കെയും ഒരു പ്രഹരമേറ്റതുപോലെ കണ്ണുചിമ്മുകയും, കച്ചവടക്കാരന്റെ മുഖത്തു നോക്കാതെ കണ്ണുകൾ അന്യത്ര വ്യാപരിപ്പിക്കുകയും ചെയ്തു.

‘ഷാപ്പുടമസ്ഥൻ ഒരു പൊള്ളച്ചിരി ചിരിച്ചു. ആയാൾ തുടന്നു:—“ഇന്നു ക്രിസ്ത്മസ് നാളാണ്. ഇന്നു ഞാൻ പീടികയുടെ കതകുകൾ ബന്ധിച്ചു തൊഴിൽമുടക്കി ഏകാകിയായി ഇരിക്കുന്ന ദിവസമാണെന്നു നിങ്ങൾക്കറിയാമോ. എന്നിട്ടും നിങ്ങൾ എന്റെ അടുക്കൽ ഇന്നു വന്നിരിക്കുന്നു. കൊള്ളാം! അതിന്നു നിങ്ങൾ എനിക്കു നഷ്ടം തരണം. എന്റെ കണക്കുകൾ ശരിപ്പെടുത്തേണ്ടതായ സമയത്താണ് നിങ്ങൾ കയറിവന്നിരിക്കുന്നത്. എന്റെ സമയനഷ്ടത്തിനും നിങ്ങൾ പരിഹാരം ചെയ്യണം. കൂടാതെ, നിങ്ങളുടെ മുഖത്തു ഇന്നു അസാധാരണമായ ഒരു ഭാവഭേദം കാണുന്നുണ്ട്; അതിനും എനിക്കു എന്തെങ്കിലും കിട്ടിയേ കഴിയൂ. അവിവേകം എന്നതു ഞാനറിഞ്ഞിട്ടില്ല. അനാവശ്യമായ ചോദ്യങ്ങളും ഞാൻ ചോദിക്കുന്നില്ല. പക്ഷേ എന്റെ ഷാപ്പിൽ പണയപ്പാടും കൊണ്ടുവരുന്നവനു ധൈര്യസമേതം എന്റെ മുഖത്തുനോക്കുവാൻ സാധിക്കുകയില്ലെങ്കിൽ, അതിന്നു എനിക്കു പ്രതിഫലംകിട്ടാതെകഴികയില്ല”- കച്ചവടക്കാരൻ ഒരുപൊ

ജൂലിരികൂടി ചിരിച്ചു. അനന്തരം ആയാളുടെസ്വപരം സാധാരണ കേൾക്കുമാറുള്ള വാണിജ്യസ്വപരമായി രൂപം നൽകപ്പെട്ടു. എന്നാലും ഫാസ്യത്തിന്റെ ലഘുമാത്രമായ ഒരുപതി ആ സ്വപരത്തിൽ ലയിച്ചിരുന്നു. ആയാൾ പിന്നെയും പറഞ്ഞു:—“പണയംവെക്കുവാൻ കൊണ്ടുവന്നിരിക്കുന്ന സാധനം എവിടെനിന്നാണു കിട്ടിയതെന്നു പരിവൃദ്ധപോലെ പറയുവാൻ കഴിയുമായിരിക്കും; അല്ലേ? അമ്മാവന്റെ പെട്ടിയിൽനിന്നു തന്നെ; സംശയമില്ല. അല്ലേ? അമ്മാവന്റെ പെട്ടി! ആശ്ചര്യകരം തന്നെ! എത്രയെത്ര സാധനങ്ങളാണു ആയാൾ ആ അക്ഷയപാത്രത്തിൽ സംഭരിച്ചു വെച്ചിട്ടുള്ളതു!”

ഈ സംഭാഷണം കഴിഞ്ഞതിനു ശേഷം കഥ മുറയ്ക്കു തുടൻകൊണ്ടിരിക്കുന്നു. കഥാനായകനായ മാർക്കിയുടെ മുത്തശ്ശിയുടെ സംബന്ധക്കാരൻ ആരായിരുന്നു എന്നും മറ്റും ഇതിൽനിന്നു വെളിപ്പെടുന്നില്ല; ശരിതന്നെ. പക്ഷേ കഥയ്ക്കു ആവശ്യമുള്ള സംഗതികളെല്ലാം വിശദമായിക്കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. ഇനി ഒരു പുറംകഥാപ്രസംഗം ആവശ്യമില്ല. നേരെ കഥയിൽ പ്രവേശിച്ചുകൊള്ളുകയേ വേണ്ടു. കൊല ചെയ്യുവാനാണു മാർക്കിയുടെ ഷാപ്പിൽ പ്രവേശിച്ചിരിക്കുന്നത്. ആയാളുടെ മുഖത്തു കാണപ്പെടുന്ന ഭാവഭേദത്തിന്റെ കാരണം അതാണ്. ഭർഗനായ ആ യുവാവു പലപ്പോഴും മോഷണം ചെയ്തിട്ടുണ്ടെന്നും; അമ്മാവന്റെപെട്ടി വെറും കെട്ടുകഥയാണെന്നും, ഈ ഷാപ്പിലാണ് മോഷണം ചെയ്ത സാധനങ്ങൾ പണയം വെക്കുമാറുള്ളതെന്നും, ഇങ്ങനെയൊക്കെ ആണെങ്കിലും ആയാളുടെ മനസ്സാക്ഷി നിശ്ശേഷം നശിച്ചിട്ടില്ലെന്നും ഈ സംഭാഷണത്തിൽ സൂചിതമായിരിക്കുന്നു.

ന്നു. ഇത്രമാത്രമേ കഥക്കു ആവശ്യമുള്ളൂ. കൂടുതൽ വിവരങ്ങൾ അസംബന്ധമായിരിക്കും. ഉചിതജ്ഞരായ കഥാകാരന്മാർ ഇപ്രകാരമാണു സംഭാഷണം വിനിയോഗിക്കുന്നത്.

‘നേരേ വാ, നേരേ പോ’ എന്നു വ്രതമുള്ള മറു ചില കഥാകൃത്തുകൾ കഥയുടെ ‘ഉള്ളുകള്ളി’ മുഴുവനും ആദ്യമേ വായനക്കാരെ ധരിപ്പിച്ചു പ്രതിപാദ്യവിഷയത്തിലേക്കു കടക്കുന്നു. “ഈ കഥ എഴുതിയിരിക്കുന്നത് പാതിവ്രത്യത്തിന്റെ മാഹാത്മ്യം വെളിപ്പെടുത്തുവാനാണ്. ഈ ഉദ്ദേശം മുൻനിർത്തിക്കൊണ്ടാകുന്നു പാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിച്ചിട്ടുള്ളതു്” —എതാണ്ടു ഇത്തരത്തിലാണ് അവരുടെ പുറംപാട്. അല്ലെങ്കിൽ, “മദ്യപാനം ശരീരത്തെ ശോഷിപ്പിക്കുകയും മനസ്സിനെ ക്ഷീണിപ്പിക്കുകയും കടുംബത്തിൽ അസന്തുഷ്ടിയും കലഹവും വർദ്ധിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യും. ഈ തത്വം താഴെപ്പറയുന്ന കഥയിൽനിന്നു വിശദമാവുന്നതാണ്” —എന്നീ സമ്പ്രദായത്തിലും ചില കഥകൾ ആരംഭിക്കാറുണ്ട്. യശസ്സമ്പന്നനായകിപ്തിക്കു് ഈ രീതിയിലാണ് കഥകൾ തുടങ്ങാറുള്ളതു്. കിപ്തിക്കിനെപ്പോലെയുള്ള മഹാമാർക്കു് പ്രസ്തുതരീതി അനുവർത്തവ്യമായിരിക്കാം. എന്നാൽ സാധാരണന്മാർക്കു് ഇതു ഏറ്റവും അപകടമുള്ള ഒന്നാണ്. കഥയുടെ മർമ്മമെല്ലാം ആദ്യംതന്നെ പരസ്യമായിക്കഴിഞ്ഞാൽ വായനക്കാരുടെ ജിജ്ഞാസ അവസാനം വരെ പാലിക്കുവാൻ കഥാകാരൻ നന്നേ പണിപ്പെടേണ്ടിവരും. മറ്റെല്ലാ പ്രകൃത്യാ ഉപദേശവിമുഖന്മാരായ വായനക്കാർക്കു് കഥയുടെ പുറം

പ്രാട്ട കാണുമ്പോൾതന്നെ നീരസം തോന്നുവാനിടയുണ്ടു
താനും.

തത്ത്വോപദേശംകൊണ്ടു തുടങ്ങുന്ന കഥകൾ നമ്മു
ടെ ഭാഷയിൽ അധികമില്ല വണ്ണകൊണ്ടുള്ള ആരംഭ
മാണു നമ്മുടെ കാമികന്മാർക്കു ഏറ്റവും പത്മമായിക്കാ
ണപ്പെടുന്നത്. പക്ഷേ വണ്ണവസ്തു കഥാപോഷണത്തി
നു എത്രമാത്രം ഉപയുക്തമാണെന്നുള്ള സംഗതി അധി
കംപേരും ആലോചിക്കാറില്ല. ശ്രീമാൻ ജി. ശങ്കരക്കു
റുപ്പിന്റെ 'മരണകാരണം' എന്ന ചെറുകഥ ആരംഭിക്കു
ന്നതു ഇപ്രകാരമാണ്:—"അന്നു ബോട്ടു വൈക്കത്തു വ
രുവാൻ പൂതിവിൽ വളരെയധികം താമസിച്ചു. കായ
ലിലെ അലകളുടെ ഇരമ്പം കേട്ടു ബോട്ടു വരികയാണെ
ന്നു വിചാരിച്ചു ഇടയ്ക്കിടയ്ക്കു അക്ഷമരായ യാത്രക്കാർ
തെക്കോട്ടു നോക്കിക്കൊണ്ടിരുന്നു. ഇരുന്നിരുന്നു മുപ്പി
ഞ്ഞു തുടങ്ങിയപ്പോൾ ഞാൻ സ്നേഹിതനായ കെ.പി.
നായരൊരുമിച്ചു കായലിലേക്കു നീട്ടിക്കെട്ടിയിരുന്ന പാ
ലത്തിൽ ലാത്തുവാനാരംഭിച്ചു. കായലിന്റെ കാഴ്ച അ
തി മനോഹരമായിരുന്നു. ഭൂമീദേവിയുടെ ആ നീല ജാ
ക്കറ്റിന്റെ തെറികളിൽ ചന്ദ്രൻ ശീതളമായ കരങ്ങളാൽ
തടവി ആനന്ദത്താൽ നിശ്ചലനായി നിന്നു. ആകാ
ശവിദ്യാലയത്തിൽ നക്ഷത്രവിദ്യാത്മികളെ അധ്യയനം
ചെയ്തിരുന്ന കലേശാധ്യാപകന്റെ സമയം കഴിയാറാ
യി—"അനന്തരം ആഖ്യാതാവും സ്നേഹിതൻ മിസ്റ്റർ നാ
യരും തമ്മിൽ ഉത്തരരാമചരിതത്തിന്റെ സ്ഥായിഭാവ
ത്തെക്കുറിച്ച് നടത്തിയ വാദപ്രതിവാദങ്ങളും, "ബോട്ടു",
ബോട്ടു എന്ന യാത്രക്കാരുടെ ശബ്ദമാകുന്ന പാഷാണശ
കലം" അവരുടെ "ഏതെങ്കിലും കിളിയെ പഠിപ്പിച്ചു"തും മറ്റുമാണു ക

മാകാൻ പറയുവാൻ തുടങ്ങുന്നത്. കമാവിഷയമാകട്ടെ ഇതൊന്നുമല്ല; ഇതിനേക്കാൾ വിദൂരമായ ഒരു സംബന്ധമെങ്കിലും ഉള്ളതല്ല. ഹതാശയനായ ഒരു മധ്യവയസ്സൻ ആത്മഹത്യചെയ്തതാണ് കമാസാരം. ഇതിനും ആരംഭത്തിലുള്ള വണ്ണനയ്ക്കും തമ്മിൽ എന്തു പൊരുത്തമാണുള്ളതെന്ന് പറയുവാൻ പണി. എന്തെങ്കിലും ഒരു വണ്ണിച്ചുകൊണ്ടു കഥ തുടങ്ങണമെന്നല്ലാതെ വണ്ണനയുടെ ഒഴുചിത്രം എത്രത്തോളമുണ്ടെന്ന് ആലോചിക്കുക ഇഷ്ടമുണ്ട് പതിവില്ല.

വൃഥാസ്ഥൂലമായ വണ്ണന ശാലീനംകൂടിയായിരുന്നത് പിന്നെത്തെ കഥ പറയേണ്ടതില്ലല്ലോ. പഴയ ആധാരങ്ങളിൽ കാണുന്നതുപോലെയുള്ള വിഷയവിവരണവും ഡാമകരീതിയുമാണ് ചില കഥകളിൽ കാണുന്നത്. 'കൌമുദിക്കു കീട്ടിയ കഥ' ഇങ്ങനെ തുടങ്ങുന്നു:— 'മുക്കുപുരം താലൂക്കിൽ കോടിയാട്ടു അധികാരത്തിൽ കോത്താനീത്തുകരയിൽ കണ്ണപ്പള്ളി വീടു എന്നുകൂടിപേരുള്ള മാക്കുട്ടത്തു ചെറുപുത്തൻവീട്ടിൽ കൃഷി അൻപത്തിനാലു വയസ്സുള്ള രാമൻ നീലകണ്ഠനും ടിയാന്റെ അനുജൻ നാലുത്തിയഞ്ചുവയസ്സുള്ള രാമൻ ശങ്കരനും സുഖമായി താമസിച്ചുവരുന്നതാകുന്നു. ഈ വീട്ടിലേക്കു കൊല്ലർകോണം ഏലായിൽ ഷൺമുഖംപിള്ള നിലത്തിനും വടക്കു മന്ത്രപ്പള്ളി മറംവക നിലത്തിനും മേക്കു കണ്ഠാകുറർ രാമൻതമ്പി വക നിലത്തിനും കിഴക്കു പെരുണ്ടു കീപ്പർ അണ്ണൻവക നിലത്തിനും തെക്കു, ഇവ നടുവിൽ, ലക്കത്തിട്ടമില്ല, സർവ്വേ 3085 -ൽ 89 തടി 20 പറയും

ഉണ്ടായിട്ടുള്ളതാകുന്നു. ടി. രാമൻ നീലകണ്ഠൻ ഗൃഹ കാര്യാദികൾ അന്വേഷിച്ചു കാര്യവും കാര്യവും നടത്തി കരയ്ക്കും കോവിലിനും കൊടുത്തു. പരമേശ്വരിയും മിച്ചലാരവും കഴിച്ചു നടന്നുവരുന്നതായും അക്കാര്യത്തിൽ തറവാട്ടിൽ അല്പവും അഴിവുമില്ലാതിരിക്കുകയും വരവിന്റെ വിവരത്തിനാലും ദേവകാര്യം അന്വേഷണത്തിൽ കറവകയും കൊച്ചിക്കാ കൊച്ചിക്കണ്ടയുമായി ഈ കഥ തുടങ്ങുന്ന കാലത്തു സമരീക്കേസ്സാകയും ചെയ്തിരിക്കുന്നു. ഇങ്ങിനെയിരിക്കുമ്പോഴും കൊല്ലം 1095-മാണ്ടു കക്കടകമാസം 12-ാംനാളു 1 നാഴിക പുലർപ്പോൾ കുമ്പഴപ്പള്ളി വീട്ടിൽവെച്ചു, കാരണം എന്തെന്നറിവില്ല, കൃത്യം കണ്ടിട്ടില്ല, ഒരു വഴക്കുണ്ടാവുകയും ടി. രാമൻ നീലകണ്ഠൻ മൺവെട്ടിയുമായി ചെന്നിട്ടുള്ളതാകുന്നു....” — ഇങ്ങനെ തുടങ്ങുന്ന കഥകൾ വായനക്കാർ കണ്ടിട്ടുണ്ടോ? ഇല്ലായിരിക്കും. എന്നാലും ഇതിൽ കാണുന്നതുപോലെയുള്ള കാര്യവിവരങ്ങളും പാത്രങ്ങളുടെ തറവാട്ടിലെ ധനസ്ഥിതി, പുരയിടത്തിന്റെ ചുറ്റുപാടു, മുതലായവയെക്കുറിച്ചുള്ള അനാവശ്യവും ശാലീനവുമായ വർണ്ണനകളും നമ്മുടെ ചെറുകഥകളിൽ അപൂർവ്വമല്ല.

മറ്റു എന്തൊക്കെ സ്മരണകളുണ്ടായാലും കഥാരംഭം ഉദാസീനമല്ലാതിരുന്നാൽ മതി. നേരമറിച്ച്, എന്തൊക്കെ ഗുണങ്ങളുണ്ടായിരുന്നാലും ആ ഒരു സ്മരണയുണ്ടെങ്കിൽ കഥ ആസക്തം ആവതാമെന്നു തീർന്നു. കഥയിരിക്കുവാൻ തുടങ്ങുമ്പോൾതന്നെ വായനക്കാരെ മുഴിപ്പിക്കരുത്. അനന്തരഭാഗങ്ങൾ എത്രതന്നെ ഉൽകൃഷ്ടമായിരുന്നാലും ആരംഭം അലസമായിരുന്നാൽ വായന

കാര്യം ജിജ്ഞാസ അസ്തമിച്ചുപോകുന്നു. Well begun is half done (ആരംഭം നന്നായിരുന്നാൽ പകുതിജോലി അവസാനിച്ചു) എന്നുള്ള പഴമൊഴി എത്രയും അർത്ഥവത്താകുന്നു.

II

“നിർവ്വഹണം എന്നു വെച്ചാൽ എല്ലാ സൗശയങ്ങളുടേയും നിവാരണവും ആഖ്യാനത്തിന്റെ സമാപനവും വക്താവും അനുവാചകനും തമ്മിലുള്ള ബന്ധത്തിന്റെ വിശ്ലേഷനവുമാകുന്നു” എന്നു ഒരു ആംഗലനിരൂപകൻ പറഞ്ഞിട്ടുണ്ട്. നാടകം, നോവൽ, ചെറുകഥ, മുതലായി കഥാതന്മയമായ എല്ലാ സാഹിത്യശാഖകളിലും ഒരു നിർവ്വഹണസന്ധി ഒഴിച്ചുകൂടാത്തതാകുന്നു. കാര്യവും ഫലാഗമവുമാണല്ലോ നാടകനിർവ്വഹണത്തിൽ പ്രതിപാദിക്കപ്പെടുന്നത്. നോവലിലാകട്ടെ, കഥാതന്മയത്തിലുള്ള ചില ദർശനസംഗതികൾ വെളിപ്പെടുത്തേണ്ടതായ ആവശ്യം നേരിട്ടേക്കാം. ‘മാത്താണവർമ്മ’യിലെ ഒടുവിലത്തെ അദ്ധ്യായം കഥയിലേ ചില ദർശനമണ്ഡലങ്ങളെ വിശദമാക്കുവാനായിട്ടാണു ഗ്രന്ഥകാരൻ ഉപയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്. നോവലിൽ നിർവ്വഹണ കൊണ്ടു വേറൊരു കാര്യംകൂടി സാധിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ഭണ്ഡ്യരും സമ്മാനാർഹരായ ഉപപാത്രങ്ങളെ ഓരോ നിലയിലാക്കി അവയുടെ അനന്തര ജീവിതത്തെപ്പറ്റി രണ്ടുവാക്കു പറയാതെ നോവൽ പൂണ്ണമാകയില്ല.

എന്നാൽ നാടകത്തിലേയും നോവലിലേയും നിർവ്വഹണത്തിനും ചെറുകഥയിലെ നിർവ്വഹണത്തിനും തമ്മിൽ സ്വല്പമായ ചില വ്യത്യാസങ്ങളുണ്ട്. ചെറുകഥയിൽ ‘മുർദ്ധന്യവും പരിണാമവും അടുത്തടുത്തു വരുന്നതാ

യിട്ടാണു കാണപ്പെടുന്നത്. വിമർശനസന്ധിയുടെ ആ
വശ്യകത ചെറുകഥയിൽ സാധാരണമായി ഉണ്ടാകാറി-
ല്ല. മുഖന്ത്രവും ഫലാഗമവും ഏകദേശം ഏകകാലത്തു
സംഭവിച്ചു ഏകത്ര പ്രതിപാദിക്കപ്പെടുന്നതായിട്ടാണു
കണ്ടുവരാറ്. ഈ സമ്പ്രദായത്തിന്റെ ഭൂചിത്രം അ-
ല്ലമാലോചിച്ചാൽ വിശദമാവും. കഥയുടെ ജീവൻ സ്ഥി-
തിചെയ്യുന്നതു മുഖന്ത്രത്തിലാണ്. ഈ ഘട്ടം വായന-
ക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ പതിഞ്ഞാൽ മാത്രമേ കഥാകാര-
ന്റെ ഉദ്ദേശം സഫലമാകയുള്ളൂ. മുഖന്ത്രത്തിന്റെ പ്ര-
തീതി തിരുത്തുമാഞ്ഞു പോകാതിരിപ്പാൻ വേണ്ടിയാ-
ണു കാഥികൻ ഉടൻതന്നെ ആഖ്യാനം അവസാനിപ്പി-
യ്ക്കുന്നത്.

നിർവ്വഹണം സംക്ഷിപ്തവും പരിമിതവുമല്ലെങ്കിൽ
കഥയുടെ ഓജസ്സു ക്ഷയിച്ചുപോകും. മഹാമാരുത കഥാ-
കാരന്മാർ ഇക്കാര്യത്തിൽ എത്രമാത്രം ശ്രദ്ധാലുക്കളാണെ-
ന്നു നോക്കുക! ടാഗോറിന്റെ മാതൃക മറ്റു സംഗതികളിൽ
ലെന്നതുപോലെ ഇതിലും അനുകരണീയമാണ്. മുക-
യായ 'സുഭ'യെ മാതാപിതാക്കന്മാർ തന്നും പ്രയോഗി-
ച്ചു കൊള്ളുകൊണ്ടു വേളി കഴിപ്പിച്ചശേഷം, അവളുടെ
ഭർത്താവു അവൾ മുകയാണെന്നുള്ള സംഗതി മനസ്സിലാ-
ക്കുന്നു. സുഭ ഏറെത്താമസിയാതെ ആത്മഹത്യ ചെയ്യു-
ന്നു. എന്നിട്ടു എന്തു സംഭവിച്ചു? സുഭയുടെ ഭർത്താവു പ-
നർവിവാഹം ചെയ്തു. "ഇത്തവണയുണ്ടായ പരീക്ഷയിൽ
തന്റെ കണ്ണണുപോലെ ആയാൾ കാര്യം ഉപയോഗി-
ച്ചു" കഥയും അവസാനിച്ചു. പനർവിവാഹത്തിന്റെ
ഫലങ്ങളോ ദ്വിതീയപതിയെക്കുറിച്ചുള്ള വൃത്താന്ത-
ങ്ങളോ യാതൊന്നുംതന്നെ വർണ്ണിക്കപ്പെട്ടിട്ടില്ല. ഈ ക-

മയ്യൂ അവ ആവശ്യവുമല്ല. 'നിധി' എന്ന കഥയിൽ,
 മൃത്യുഞ്ജയൻ ഒരു പഴയ ഗ്രന്ഥത്തിൽ പറയപ്പെട്ടിട്ടുള്ള
 നിക്ഷിപ്തധനം കണ്ടെത്തുവാൻ ശ്രമിക്കുന്നു. അതുതക
 രങ്ങളായ പലേ അനുഭവങ്ങൾക്കുശേഷം ധനത്തിലുള്ള
 ആയാളുടെ ആശ ഇല്ലാതാവുന്നു. അപ്പോൾ ആയാൾ
 എന്തുചെയ്യുന്നു? "മൃത്യുഞ്ജയൻ ആ ഗ്രന്ഥത്തെ തുണ്ടു
 തുണ്ടായിക്കീറി ആ കിണറിലേക്കു എറിഞ്ഞുകളഞ്ഞു."
 അത്രമാത്രം. ആയാൾ പിന്നീടു കാലക്ഷേപം ചെയ്തതു
 എങ്ങനെയാണെന്നോ ആയാൾ സ്വരാജ്യത്തേക്കു മടങ്ങി
 പോയോ പോയില്ലയോ എന്നോ ടാഗോർ നമ്മോടു പ
 രയുന്നില്ല. 'പ്രായശ്ചിത്തം' എന്ന ടാഗോർകയിൽ
 ശീമയിൽനിന്നു തിരിച്ചെത്തിയ അനാഥബന്ധുവിനെ
 വീണ്ടും ജാതിയിൽ ചേർക്കുവാനുള്ള ചടങ്ങുകൾ നടന്നു
 കൊണ്ടിരിക്കുന്നു. അനുഷ്ഠാനങ്ങൾ അവസാനിക്കാറായ
 പ്പോൾ, അനാഥബന്ധു ഇംഗ്ലണ്ടിൽവെച്ചു വിവാഹംചെ
 യ്ത മദാമ്മ ആ സഭയിൽ പൊട്ടുന്നനവേ ആവിർഭവി
 ക്കുന്നു. "ആ ആംഗ്ലേയ യുവതി കരിച്ചുചെന്നു അവ
 നെ ഗാഢമായി ആശ്ലേഷിച്ചു താംബൂലചർവണത്താൽ
 ചൊക്ല നിഴലിച്ച കവിൾത്തടത്തിൽ ഒന്നു മുത്തമിട്ടു."
 എന്നിട്ടോ? "അന്നു പ്രായശ്ചിത്തത്തെ സംബന്ധിച്ചുള്ള
 സ്തോത്രവിചാരം പിന്നീടു ആ സഭാമണ്ഡപത്തിൽ ഉ
 ണ്ടായില്ല." ഈ വാക്യത്തോടെ കഥ അവസാനിക്കുന്നു.
 അനാഥബന്ധുവിന്റെ ഉത്തമപത്നിയായ വിന്ധ്യാവാ
 ണിനി അനന്തരം എന്തുചെയ്തുവെന്നോ അനാഥബന്ധു
 ങ്കിന്റെ ആയുശ്ശേഷം എങ്ങനെ നയിക്കപ്പെട്ടുവെന്നോ
 കഥാകാരൻ സൂചിപ്പിക്കുകപോലും ചെയ്യുന്നില്ല. മദാമ്മ

യുടെ വരവും സംബന്ധമാണു ടോഗാർ നമ്മുടെ മനസ്സിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുവാൻ ഉദ്ദേശിച്ച സംഗതി. അതു കഴിഞ്ഞയുടനെ അദ്ദേഹം ആശ്വാസം സമാപിക്കുന്നു.

ഈ മാതൃക നമ്മുടെ ചെറുകഥയെഴുതുകാർ അനുവർത്തിച്ചു കാണുന്നില്ല. “കർണാകര മേനോന്റെയും സരോജിനീയുടെയും സംബന്ധം പൊടിപൂരമായി നടന്നു” എന്നും “ഒരു കൊല്ലം കഴിയുന്നതിനുമുമ്പു സരോജിനീയുടെ തലക്കടങ്ങളെ ഭർത്താവിനു സമർപ്പിച്ചു” എന്നും പറഞ്ഞിട്ടില്ലെങ്കിൽ നമ്മുടെ കഥാകൃത്തുക്കൾക്കു യാതൊരു സുഖവുമില്ല. പരമരസികനായ ഒട്ടവിൽ കഞ്ഞികുണ്ണി മേനവൻപോലും ഇക്കാര്യത്തിൽ വേണ്ടെടത്തോളം നിഷ്പക്ഷ കാണിച്ചിട്ടില്ല. നിർവ്വാണം പലപ്പോഴും അദ്ദേഹം അനാവശ്യമായി വലിച്ചിഴച്ചിട്ടുണ്ട്. “സത്യം തെളിഞ്ഞു” എന്ന കഥയിൽ, കോങ്ങാട്ടു കുന്നുകുറുപ്പു എന്നയാൾ ഇരുപത്തിരണ്ടു കൊല്ലങ്ങൾക്കുമുമ്പു ഒരു തെറ്റിദ്ധാരണയാൽ തന്നെ ഉപേക്ഷിച്ച ഭാര്യയേയും മകനേയും മൈസൂരിൽവെച്ചു യദൃച്ഛയാ കണ്ടെത്തുന്നു. ഈ പുനസ്സമാഗമം എത്രയും സന്തോഷജനകമാണെന്നു പറയേണ്ടതില്ലല്ലോ. ഭാര്യയായ അമ്മയുടെ ശരണാഭിമുഖീകരണം, അവൾ ഭർത്താവിനോടു ക്ഷമാപണം ചെയ്യുന്നു; വീണ്ടും ദാമ്പത്യജീവിതത്തിൽ പ്രവേശിക്കുന്നു. ഇത്രമാത്രമേ പറയേണ്ടതുള്ളൂ. എന്നാൽ കഥാകാരൻ അങ്ങനെയല്ല തോന്നിയതു്. “മഹാരാജാവിന്റെ നിർബന്ധത്താൽ കുറുപ്പു തന്റെ സ്ഥിരവാസം മൈസൂരിലാക്കി. അമ്മയുടെ അടുത്തു ചെന്നുവെച്ചു വയസ്സു പ്രായം ഉണ്ടായിരുന്നതിനാൽ കുറുപ്പിന്റെ വാത്സല്യപ്രകടനത്തിനു

പാത്രങ്ങളായും, നിർത്തിവെച്ചിട്ടുള്ള ഒരു ലക്ഷ്യം രൂപയ്ക്കും അവകാശികളായും രണ്ടു പെൺകുട്ടികളും "ഒരാൺകുട്ടിയുംകൂടി ഉണ്ടായി എന്നുള്ളതുപ്രസ്താവയോഗ്യമാണല്ലോ" നോവലിലാണെങ്കിൽ പ്രസ്താവയോഗ്യമായിരുന്നേനെ. ചെറുകഥയിൽ ഇതു അനുപേക്ഷിതമാണ്.

നോവലിൽ അനുവാദ്യവും ചെറുകഥയിൽ നിഷിദ്ധവുമായ മറ്റൊരു സംഗതിയാണു വ്യാഖ്യാനപരമായ അവസാനം. പരിണാമഗുഹ്യിയിങ്കൽ ഒത്തശ്രദ്ധനായി കഥ എഴുതിത്തുടങ്ങിയശേഷം, ഒടുവിൽ നിർവഹണം കഴിഞ്ഞിട്ടും ഗുഹ്യാമായിരുന്ന സംഗതികൾ മുഴുവനും നോവലെഴുതുകാരനു പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞില്ലെന്നുവരാം. അങ്ങനെയുള്ള സന്ദർഭങ്ങളിൽ, 'മാത്താഡ്ഡവർമ്മ'യുടെഒടുവിലത്തെ അധ്യായത്തിൽ കാണുന്നതുപോലെയുള്ള വ്യാഖ്യാനം അനുചിതമല്ല. എന്നാൽ ചെറുകഥയിൽ ഇത്തരം വ്യാഖ്യാനങ്ങളുടെ ആവശ്യകത വന്നുകൂടാതിരിപ്പാൻ കാഥികൻ ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതാകുന്നു. കഥാഘടന ക്ലിഷ്ടമാകുമ്പോഴാണ് വ്യാഖ്യാനത്തിന്റെ ആവശ്യകത നേരിടുന്നത്. ദർഘങ്ങളെല്ലാം കഥാഗതിയിൽത്തന്നെ നിവാരണം ചെയ്യപ്പെടണം. കഥാസൂത്രം കണ്ടാക്കിലേറെ കെട്ടുവീണയാതിരിപ്പാൻ ആദ്യംതന്നെ ശ്രദ്ധിച്ചാൽ, നിർവഹണസന്ധിയിൽ പിന്നെ ഒരു വ്യാഖ്യാനം വേണ്ടിവരികയില്ല. മിസ്റ്റർ ഇ. വി. കൃഷ്ണപിള്ളയുടെ 'ആരും കാണാത്തയാൾ' എന്ന കഥയിൽ, മരിച്ചുപോയി എന്നു കരുതപ്പെട്ടിരുന്ന ഡാക്ടർ ബന്ധനസ്ഥനായി തിരിച്ചുവരുന്നതോടെ കഥ മുൽസൃത്തിലേതുന്നു. അനന്തരം "കേസ്സിന്റെ ഗതി എന്തിനു പറയുന്നു? ഉഴമിക്കരുതേ?" എന്ന രണ്ടു ചെറിയവാക്യ

ക്കൾകൊണ്ടു നിർവ്വഹണവും ഏതാണ്ടു സാധ്യപ്രായമാകുന്നു. പക്ഷേ കഥ ഇവിടെ അവസാനിയ്ക്കുന്നുണ്ടോ? കഥയിലേ ചില വിഷമഘട്ടങ്ങൾ ഇനിയും വിശദമായിട്ടില്ല. തന്മൂലം “എങ്ങനെയാണു ഇതു സംഭവിച്ചതെന്നു ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞേക്കാം.” എന്ന മുഖവുരയോടെ കാഥികൻ പൂർവ്വത്താന്തങ്ങളെക്കുറിച്ചു ഒരു വ്യാഖ്യാനം ഏഴു തിര്യക്കുടുന്നു. അപ്രഗത്ഭമായ ഈ വ്യാഖ്യാനം കാവ്യരൂപത്തിനു ഹാനികരമാണു്. “കേസ്സിന്റെ ഗതി എന്തിനുപറയുന്നു? ഉൾക്കൊള്ളരുതേ?” എന്ന ചോദ്യത്തോടെ കഥ അവസാനിപ്പിക്കേണ്ടതാണു്. ഒരു വ്യാഖ്യാനം ആവശ്യമായി വന്നുകൂടിയതു കഥാഘടനം വിർഭമായതുകൊണ്ടോ പരിണാമഗുപ്തി അതിരുകടന്നുപോയതുകൊണ്ടോ ആണെന്നുവേണം വിചാരിക്കുവാൻ. നേരേമരിച്ചു, മിസ്റ്റർ ഈ. വി. കൃഷ്ണപിള്ളതന്നെ തർജ്ജമ ചെയ്തിട്ടുള്ള സീതാദേവിയുടെ ‘കസുമസന്ദേശം’ എന്ന കഥ അവസാനിക്കുന്നതു എങ്ങനെയെന്നു നോക്കുക! നായികയായതായ്ക്കു ത്രിപുരേശൻ അയച്ച കസുമസന്ദേശങ്ങൾ തടയുവാൻ രണവീരൻ പല കുറി ശ്രമിച്ചിട്ടും പരാജിതനായതേ ഉള്ളു. ഒടുവിലത്തെ തവണ ആയാൾ സന്ദേശവാഹകനെ ബന്ധനത്തിലാക്കി. എന്നിട്ടും രാജകുമാരിയുടെ മണിയറയ്ക്കടുത്തുള്ള ബക്കുളവൃക്ഷം കൊടുങ്കാറ്റിൽ ഒടിഞ്ഞു മണിയറയ്ക്കുള്ളിൽ പുഷ്പങ്ങൾവിതറി സന്ദേശം നിർവഹിച്ചു. ഈ ഘട്ടമാണു കഥാമുർദ്ധന്യം. അനന്തരം, “ഉച്ചത്തിലുണ്ടായ ശംഖധ്വനി ഏതോ ഒരു അതിഥിയുടെ വരവിനെ അറിയിയ്ക്കുകയും ആരാമകവാടങ്ങൾ അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രവേശനത്തിനായി വിപാടിതങ്ങളാ

മാവുകയും ചെയ്തു" എന്ന വാക്യത്തോടെ കഥ അവസാനിക്കുന്നു. 'എങ്ങനെയാണു ഇതു സംഭവിച്ചതെന്നു ചുരുക്കിപ്പറയു'വാനോ വിശ്വരിച്ചു പറയുവാനോ കഥാകർത്രി തുനിയുന്നില്ല. അത്ഭിമി ത്രിപുരേശൻതന്നെയാണെന്നോ അദ്ദേഹം മുടങ്ങാതെ കസുമസന്ദേശം നിർവഹിച്ചു. എപ്രകാരമാണെന്നോ, സീതാദേവി വ്യാഖ്യാനിക്കുന്നില്ല. വ്യാഖ്യാനം യാതൊന്നിന്നു ഉപരിതമല്ലെന്നു ആ കെങ്കിലും തോന്നുന്നുണ്ടോ?

അപസർപ്പൻ (Detection) തെക്കുറിച്ചുള്ള കഥ
കളിൽ മാത്രമേ വ്യാഖ്യാനപരമായ നിർവ്വഹണം ക്ഷണപ്രമാകയുള്ളൂ. ഇത്തരം കഥകൾക്കു മറ്റുള്ള പയെ അപേക്ഷിച്ചു ഒരു വ്യത്യാസമുണ്ട്. അവയിലുള്ള സംഭവങ്ങളേക്കാളധികം ശ്രദ്ധേയമായതു അപസർപ്പകന്റെ വിചാരഗതിയാകുകക്കൊണ്ടാണു വ്യാഖ്യാനത്തിനു അവയിൽ ഇത്രമാത്രം പ്രാധാന്യം നൽകപ്പെടുന്നത്. ഗ്രന്ഥമായ ഒരു സംഗതിയുടെ സൂക്ഷ്മസ്ഥിതി ആരായുന്നതിൽ അപസർപ്പകൻ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്ന തന്ത്രവദശ്ചതയാണു കഥാമർമ്മം. തന്മൂലം ഒരു വിധം പരഞ്ഞാൽ വ്യാഖ്യാനം തന്നെയാണു കഥ. 'അല്ലൻപോ' എന്ന ഗ്രന്ഥകാർക്കു് കളരിപോയ കത്തു'ഇതിനു ഒരുദ്ദഷ്ടാന്തമായി എടുക്കാം. ഈ കഥയിലെ അപസർപ്പകനായ ഡൂപ്പിൻ ബുദ്ധി പ്രയോഗിച്ചു നുരുത്തരമായ ഒരു കത്തു കണ്ടെത്തുന്നു. മോഷ്ടാവു കത്തു ഒളിച്ചുവെക്കുവാൻ ശ്രമിക്കുകയില്ലെന്നും എല്ലാവർക്കും നിഷ്പ്രയാസം കാണാവുന്ന ഒരു സ്ഥലത്താണു അതു വെച്ചിരിക്കുന്നതെന്നും തന്നിമിത്തമാണു' സൂക്ഷ്മദൃഷ്ടകളായ മറ്റു അനേകജനങ്ങൾ അതു കണ്ടുപിടിക്കാതിരുന്നതെന്നും ഡൂപ്പിൻ യുക്തിയുക്തമായി അന്നുമാനം ചെയ്യുന്നു. ഈ അനുമാനത്തിലേ ഓരോ പടി

യാണു കഥയിൽ ദീർഘമായി പ്രതിപാദിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. അനുമാനം തന്നെയാണു. കഥാസാരം.

ഇതാണു നത്തിലുള്ള കഥകളിലൊഴികെ മറെറല്ലാക്കഥകളിലും വ്യാഖ്യാനം—കഥാകർമ്മത്തിന്റെ വിശദീകരണം—പരിവർത്തനമത്രെ.

തത്വപ്രബോധനം ചെയ്യുവാൻ ഉദ്യമിക്കുന്ന നിറുപ്പനും അപകടമുള്ള ഒന്നാണു്. “ഈ കഥയിൽനിന്നു നാം ഗ്രഹിക്കേണ്ടതു താന്താൻ ചെയ്യുന്ന കർമ്മത്തിന്റെ ഫലം താന്താൻ അനുഭവിക്കും എന്നാകുന്നു. സുലോചനയുടെ അവിവേകമായ പ്രവൃത്തി ഏങ്ങനെ പശ്ചാത്തപ്തമായി എന്തു നോക്കുക!”—ഇപ്രകാരം അവസാനിക്കുന്ന കഥകൾ ദുർല്ലഭമല്ല. ടാഗോർ, ഫാത്തോർ മുതലായ മഹാമാർ പോലും ഈ സമ്പ്രദായം അനുവർത്തിച്ചു കാണുന്നുണ്ടു്. ‘തഫാൽമാസ്സർ’ എന്ന കഥയുടെ അവസാനത്തിൽ, മനുഷ്യന്റെ മായമോഹങ്ങൾക്കു് അവസാനമില്ല, എന്നിങ്ങനെ ടാഗോർ വായനക്കാരെ നേരിട്ടുപേദശിക്കുന്നു. എന്നിട്ടും കഥയ്ക്കു യാതൊരു അസ്വാഭാവികതയും ഉള്ളതായി നമുക്കു അനുഭവപ്പെടുന്നില്ല; ശരിതന്നെ. പക്ഷേ ടാഗോറിനെപ്പോലെയുള്ള മഹാമാർ ഒരു ശതാബ്ദത്തിൽ ഒന്നോ രണ്ടോ മാത്രമേ ഉണ്ടാകയുള്ളൂ എന്നു നാം ഓർക്കേണ്ടതാണു്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ രചനാകശലതപം കണ്ടു മതിമറന്നിരിക്കുന്ന വായനക്കാർ ഉപദേശവും കണ്ടുച്ചു സ്വീകരിച്ചുവെന്നു വരാം. പക്ഷേ സാധാരണക്കാർക്കു ഇതു അനുകർത്തവ്യമായ സമ്പ്രദായമല്ല. കഥ എഴുതുന്നവൻ വായിക്കുന്നവൻ കഥയാണു പ്രമാണം. ഉപദേശം കഥയ്ക്കുവേണ്ടിയല്ലാതെ കഥ ഉപദേശത്തിനായി വിനിയോഗിക്കുന്നതു അവിഹിതമാണു്. കഥ അവസാനിപ്പിക്കുന്ന

തോടെ ഒരു ഉപദേശം വായനക്കാരുടെ മുഖത്തേറിയു
ലാൻ തുനിഞ്ഞാൽ, വായനക്കാർ കഥയും വലിച്ചെറി
യുവാൻ ഇടയുണ്ടെന്നു കഥാകൃത്തുക്കൾ ധരിച്ചിരിക്കട്ടെ.

മേൽവിവരിച്ച സംഗതികളിൽനിന്നു നാം മനസ്സി
ലാക്കേണ്ടതു കഥയുടെ സമാപനം ആച്ഛാനവസ്തുതത
നെയായിരിക്കണമെന്നും, പൂർണ്ണത, വർണ്ണന, സന്മാ
ശ്ലോപദേശം മുതലായവകൊണ്ടു അവസാനിക്കുന്നതു.
പ്രായേണ അസ്ഥാര സ്വത്തിനു കാരണമാകുമെന്നുമാണു്
ആച്ഛാനവസ്തുതതനെ ആയിരിക്കണമെന്നുവെച്ചാൽ
ഓരോ വാക്യത്തിലും കഥ മുന്നോട്ടു ഗമിക്കണമെന്നും, അ
ല്ലാതെ, കഴിഞ്ഞതിനെക്കുറിച്ചു സ്മരിക്കുകയോ നിലവിലു
ള്ളതിനെ സ്മരിക്കുകയോ ചെയ്യരുതെന്നുമാണു വിവക്ഷ.

ഉത്തമമായ നിർമ്മാണം പാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവ
ത്തിനോ ബാഹ്യസ്ഥിതികൾക്കോ ഒരു അവസ്ഥാന്തരം
വന്നിട്ടുണ്ടെന്നു സൂചിപ്പിക്കുന്ന വിധത്തിലായിരിക്കും.
പാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവമോ ബാഹ്യസ്ഥിതിയോ ആരംഭ
ത്തിൽ കാണപ്പെടുന്നതിൽനിന്നു മിക്കവാറും വ്യത്യസ്ത
മായിട്ടാണു പശ്ചാത്താപിക്കേണ്ടതു്. 'നിങ്ങളുടെ ഭാഗ'
എന്ന കഥ അവസാനിക്കുന്നതു ഇപ്രകാരമാണു്:—"മി
നായർ ആശ്ചര്യഭരിതനായി അതിൽ നോക്കി. മധുര
യിലുള്ള തസ്കരനേതാവിന്റെ വെപ്പാടിയും ഈയുടെ
അറസ്സ് ചെയ്തതുമായ ഭാഗമതി' എന്നു ആ ചിത്രത്തി
ന്റെ കീഴ്ഭാഗത്തു എഴുതിയിരുന്നതു് മിസ്റ്റർ നായർ
വായിച്ച ഒന്നുദീർഘമായി നിശ്ചയിച്ചു " ഭാഗമതി സു
ശീലയും നിഷ്ഠുരയുമാണെന്നായിരുന്നു നായർആദ്യം

വിശ്വസിച്ചിരുന്നത്. പരമാർത്ഥം അറിയുന്നത് കഥയുടെ ഒടുക്കത്തിലാണ്. ഈ കഥയിൽ ഭാനുമതിയോടുള്ള നായരുടെ മനോഭാവത്തിലാണ് അവസ്ഥാന്തരം വന്നിട്ടുള്ളതെന്ന് കാണാം. 'ഒരു മുഴുമിക്കാത്ത കത്തു' എന്ന കഥ പാത്രസ്വഭാവത്തിൽ സംഭവിക്കുമാറുള്ള വ്യത്യാസത്തെ ദൃഷ്ടാന്തികരിക്കുന്നു: "ഈ സംഭവത്തിനു ശേഷം ശങ്കുപ്രഭുവോടൊന്നിച്ച് ആ പ്രദേശത്തേക്കും കണ്ടിട്ടില്ല. വളിയമ്മ അപ്പനായരെ പൂർവ്വാധികം സ്നേഹിച്ചു പോന്നു എന്നു പറയേണ്ടതില്ലല്ലോ. ഇതു പെട്ടെന്നുണ്ടായ ഈ മാറ്റത്തിനു എന്തായിരിക്കും സംഗതി എന്നു അപ്പനായർക്കു അറിവാൻ കഴിഞ്ഞില്ലെങ്കിലും ഉദ്ദിഷ്ടഫലപ്രാപ്തിയിൽ അദ്ദേഹം സംതൃപ്തനായി." ഈ കഥ അവസാനിക്കുന്നത് വളിയമ്മയുടെ സ്വഭാവത്തിൽ സംഭവിച്ചിട്ടുള്ള മാറ്റം സൂചിപ്പിച്ചുകൊണ്ടാണ്. ഇപ്രകാരം തന്നെ ലക്ഷണയുക്തമായ ഏതു കഥ എടുത്തുനോക്കിയാലും, അതിലേ പാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തിലോ അന്യോന്യമുള്ള മനോഭാവത്തിലോ പെരുമാറ്റത്തിലോ അവയുടെ അഭിപ്രായങ്ങളിലോ ഹൃദയവ്യാപാരങ്ങളിലോ, ഇവയൊന്നുമല്ലെങ്കിൽ, ബാഹ്യസ്ഥിതിയിലോ സാഹചര്യത്തിലോ ഗണ്യമായ ഒരു വ്യത്യാസം കഥാനിർമ്മാണത്തോടെ സംഭവിക്കുന്നതായി കാണാം. ഈ വ്യത്യാസം ചൂണ്ടിക്കാണിക്കുകയോ വ്യഞ്ജിക്കുകയോ ചെയ്യുക എന്നതാണ് നിർവ്വഹണത്തിന്റെ ഉദ്ദേശം.

എന്നാൽ വ്യത്യാസം ഉണ്ടായിരുന്നാൽ മാത്രംപോരാ. അതു യുക്തിയുക്തവുമായിരിക്കണം. "ഈ കഥ ഇങ്ങനെ അവസാനിക്കുവാനേ നിർവാഹമുള്ളൂ." എന്നു അ.

തു വായിക്കുന്ന ഏവർക്കും തോന്നണം. നമ്മുടെ ദൈവത്തിനകലകലകളിൽ ക്ലിഷ്ടവും അയ്യങ്കതികവുമായ നിർദ്വണ്ണത്തിനു പലേ ദൃഷ്ടാന്തങ്ങൾ കാണാം. ശോകപര്യവസായിയാണ് ഇപ്പോഴത്തെ പരിഷ്കാരമെന്നു നമ്മുടെ കഥാകൃത്തുക്കൾ ധരിച്ചു വശായിട്ടുണ്ട്. അതുകൊണ്ടു, പ്രത്യക്ഷമോ പരോക്ഷമോ ആയ യാതൊരു കാരണവും കൂടാതെ കഥാപാത്രങ്ങളെ എങ്ങിനെയെങ്കിലും കണ്ടിൽ ചാടിക്കുകയോ ആത്മഹത്യ ചെയ്യിക്കുകയോ ഭഗവാൻ ചെയ്യുകയോ ചെയ്യുവാൻ കഥാകാരന്മാർ ഉത്സുകരായി കാണപ്പെടുന്നു. “ജഗച്ചന്ദ്രന്റെ വിവാഹതിരസ്സാരത്തെ കേട്ടു അധികകാലം നിരാശയോടെ ജീവിപ്പാൻ ഹേമനളിനിക്കു സാധിച്ചില്ല.” എന്ന വാക്യത്തോടെയാണ് ‘പ്രണയാഹുതി’ എന്ന കഥ അവസാനിക്കുന്നത്. എന്നാൽ ഹേമനളിനിയുടെ ദുരന്തം ഒഴിച്ചുകൂടാത്തതാണെന്നു വായനക്കാർക്കു തോന്നേണ്ടയോ? ജഗച്ചന്ദ്രന്റെ വിവാഹതിരസ്സാരത്തിനു എന്താണ് കാരണം? ഹേമനളിനി പുരുഷവേഷം ധരിച്ചു അയാളെ അത്യാഹിതത്തിൽനിന്നു മോചനം ചെയ്തുകൊണ്ടോ? അക്ബർ ചക്രവർത്തി പ്രത്യേകം നിർബന്ധിച്ചിട്ടുപോലും ആയാൾ കൂട്ടാക്കുന്നില്ല. പക്ഷേ ഈ ദൃശ്യരൂപത്തിനു വിശ്വാസ്യമായ വല്ല കാരണവുമുണ്ടോ? കഥയെങ്ങനെയാണെന്നും ദുഃഖപര്യവസായി ആക്കണമെന്നു തൽകർത്താവു ആദ്യമേ നിശ്ചയിച്ചിട്ടുണ്ടായിരിക്കണം. ഇതല്ലാതെ ഹേമനളിനിയുടെ അകാലമൃത്യുവിനു വേറെ കാരണമൊന്നു കാണുന്നില്ല. ഇത്തരം കൊലപാതകം ചെയ്യുന്ന, ‘കണ്ണിൽ ചോരയില്ലാത്ത’ കഥാകൃത്തുക്കളെ ‘പ്രോസിക്യൂട്ട്’

ചെയ്യുവാൻ നമ്മുടെ ദണ്ഡനന്ദിയിൽ ഒരു പ്രത്യേകവകുപ്പ് ഇല്ലാത്തതു മഹാ കഷ്ടതയെന്നു.

എന്നാൽ യുക്തിവിരുദ്ധമായി കഥ അവസാനിപ്പിക്കരുതെന്നു പറയുമ്പോൾ കഥാപാത്രങ്ങളെല്ലാം ഒന്നു പോലെ വിശദമായിരിക്കണമെന്നു - അത്ഭുതങ്ങളെപ്പറ്റി ചർച്ചകൾ കഴിച്ചിട്ടു മാത്രമുള്ളപ്പോൾ ശ്രമിക്കരുതെന്നു മാത്രമേ ധരിക്കേണ്ടതുള്ളൂ. നിർവ്വഹണത്തിൽ വായനക്കാരുടെ സംശയങ്ങൾ ഒന്നൊഴിയാതെ നിവാരണം ചെയ്യപ്പെടണമെന്നില്ല. ഇതാണു ചെറുകഥയുടെ നേർവലിന്നും തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസങ്ങളിലൊന്ന്. പ്രധാനസംഭവത്തിന്റെ ഫലം സൂചിപ്പിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ, ചെറുകഥാകാരൻ തൽക്ഷണം വിരമിക്കുന്നു. 'ഗിരിബാല' എന്ന ടാഗോർ കഥയിലേ നായകനായ ഗോപിനാഥൻ ഒരു നടയിൽ ഭൂമിയിൽ ഭാര്യയായ ഗിരിബാലയെ ഉപേക്ഷിക്കുന്നു. ഗിരിബാലയാകട്ടെ ഭർത്താവിനെ ഇമ്മാത്രം വശീകരിച്ചു നാട്ടുവിദ്യ അഭ്യസിച്ചു. ഒന്നാൾ നാടകശാലയിൽ അഭിനയിക്കുന്നു. പ്രേക്ഷകസംഘത്തിൽ ഗോപിനാഥനും ഉണ്ട്. ഗോപിനാഥൻ, അവളുടെ അഭിനയപാടവം കണ്ടപ്പോൾ, കണ്ണും വായും പൊതുവെ തുറന്നു അതേ പടി നിലകൊള്ളുന്നു. തന്നെ മുമ്പു വിഭ്രമിപ്പിച്ചിരുന്ന നട കേവലം 'ചായത്തേച്ച ഒരു മരപ്പാവ'യെന്നൊരതോന്നിപ്പോകുന്നു. ഈ പുതിയ നട തന്റെ ഭാര്യയെന്നു ഗോപിനാഥൻ പൊട്ടുന്നതവെ, മനസ്സിലാക്കുവാൻ സംഗതിയാവുന്നു. പരമാർത്ഥം അറിഞ്ഞപ്പോൾ, അയാൾ 'ഗിരിബാല' എന്നു ഗർജ്ജിച്ചുകൊണ്ട് അരങ്ങത്തു ചാടിവിഴുന്നു; പ്രേക്ഷകന്മാർ ആയാളെ പിടി

ച്ചു പുറകോട്ടു തള്ളുന്നു. കഥയും അവസാനിച്ചു. ഗോപിനാഥൻ അനന്തരം ഏതുചെയ്യുന്നുവെന്നു ടാഗോർ നമ്മോടു പറയുന്നില്ല. ഗിരിബാലയെ ആയാൾ വീണ്ടും സ്വീകരിക്കുമോ? ഗിരിബാല ഇനി ആയാളുടെ ഭാര്യയായി ജീവിക്കുമോ? ആർക്കറിയാം? “കൈയിൽ കിട്ടിയ കനകമുപേക്ഷിച്ചു” ഇരയും കൊറുക”യാണു താൻ ചെയ്തതെന്നു ഗോപിനാഥനു മനസ്സിലായിക്കഴിഞ്ഞു. വായനക്കാരും അത്രതന്നെ ധരിച്ചാൽ മതിയെന്നായിരിക്കാം കഥാകുറുപ്പന്റെ നിശ്ചയം. വായനക്കാരുടെ അസ്ഥാനത്തിലുള്ള ജിജ്ഞാസ തൃണവൽഗണിച്ചു കഥ അവസാനിപ്പിച്ചിരിക്കുന്നതിൽ ടാഗോർ പ്രദർശിപ്പിച്ചിട്ടുള്ള ഔചിത്യബോധം മഹനീയം തന്നെ.



അധ്യായം 6

ആഖ്യാനരീതികൾ.

ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്ന സംഭവപരമ്പരയാണ് ലോ ചെറുകഥയുടെ അസ്ഥികൂടം. സംഭവങ്ങളെ ആസൂത്രണം ചെയ്യേണ്ടതു എങ്ങനെയാണെന്നും യക്ഷികഥകൾ തുടങ്ങിയ പ്രാകൃതാഖ്യാനത്തിനും നോവൽ തുടങ്ങിയ പരിഷ്കൃതാഖ്യാനത്തിനും തമ്മിലുള്ള-അഥവാ ക്ലാസ്സിക്കും ഇതിവൃത്തത്തിനും തമ്മിലുള്ള-വ്യത്യാസമെന്താണെന്നും വ്യക്തമാക്കുവാൻ 'നോവൽ സാഹിത്യം' എന്ന വിമർശനഗ്രന്ഥത്തിൽ ഞാൻ യഥാശക്തി ഉദ്യമിച്ചിട്ടുണ്ട്. നോവലിലേ ആഖ്യാനസമ്പ്രദായത്തെക്കുറിച്ച് പറഞ്ഞിട്ടുള്ള മിക്കതത്വങ്ങളും ചെറുകഥയേയും പരമമർശിക്കുന്നുണ്ടെന്നു വിശദമാണല്ലോ. കഥയിൽ രണ്ടുവിധത്തിലാണ് സംഭവങ്ങൾ ഒത്തുചേരുന്നത്:- (1) കാല പെരുപ്പാപര്യം; (2) കാര്യകാരണപെരുപ്പം. കാല പെരുപ്പാപര്യത്തിന്, "രാമൻ കോട്ടയത്തുപോയി; അന്തരം കൃഷ്ണൻ കോട്ടയത്തുപോയി" എന്ന സംഭവഭേദം ദൃഷ്ടാന്തമായി എടുക്കാം. ഈ ദൃഷ്ടാന്തത്തിൽ, രാമൻ കോട്ടയത്തു പോയതിനുശേഷമാണു കൃഷ്ണൻ കോട്ടയത്തു പോയത് എന്നുള്ളതല്ലാതെ മറ്റു യാതൊരു ബന്ധവും പ്രസ്തുതസംഭവങ്ങൾക്കു തമ്മിൽ കല്പിക്കാവുന്നതല്ല. കാലപെരുപ്പാപര്യം മാത്രമാണു അവയ്ക്കു തമ്മിലുള്ള ബന്ധം. ഏതാണ്ടു ഇത്തരത്തിലാണ് ധാത്രികഥകളും പരാണങ്ങളും മറ്റും ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെടുന്നത്. വിക്രമാദിത്യൻ ഒരു കാട്ടിൽ ചെന്നപ്പോൾ ഒരു മഹർഷിടെ

കാണുന്നു; മറ്റൊരു കാട്ടിൽ ചെന്നപ്പോൾ ഒരു ദേവാ
 ഗീനയെ കാണുന്നു; മൂന്നാമതൊരു കാട്ടിൽ പോയപ്പോൾ
 ഒരു മാനവാംഗനയെ കാണുന്നു. ഈ കാഴ്ചകളോരോ
 ന്നും ആകസ്മികമാണ്. വിക്രമാദിത്യന്റെ ജീവിതത്തി
 ൽ സംഭവിച്ച വ്യത്യസ്തസംഗതികളാണു അവ, എന്നുമാ
 ത്രമേ വിചാരിക്കേണ്ടതുള്ളൂ. അപയ്ക്കുതമ്മിൽ പ്രത്യക്ഷ
 മോപരോക്ഷമോ ആയ യാതൊരു ഉപപത്തിയുമില്ല. നേ
 രേമറിച്ചു, പരിഷ്കൃതാശ്വാസനത്തിൽ-അഥവാ ഇതിവൃ
 ത്തത്തിൽ ഇപ്രകാരമല്ലാസംഭവങ്ങൾ പരസ്പരം ലേടിയ്ക്കു
 പ്പെടുന്നത്. കാലപെരുപ്പാപവും മാത്രമേ ഉള്ളവയിൽ
 ഇതിവൃത്തം സ്പഷ്ടമാകയില്ല. കാലപെരുപ്പാപവും അ
 തോടൊന്നിച്ചുതന്നെ കാര്യകാരണപെരുപ്പാപവും ഉ
 ണ്ടായിരുന്നാൽ മാത്രമേ ഇതിവൃത്തം സാർവ്വകമാകയുള്ളൂ
 “രാമൻ കോട്ടയത്തുപോയതു” എന്നിരിക്കണമെന്നു അന്വേ
 ഷിച്ചാൻ കൃഷ്ണനും കോട്ടയത്തുപോയി” എന്നുള്ള പ്രസ്താ
 വം *ഇതിവൃത്തത്തിനു ദൃഷ്ടാന്തമാണ്. ഈ ദൃഷ്ടാന്ത
 ത്തിൽ ഒരു മറ്റൊന്നിന്റെ അനന്തരഗാമിയാണെന്നു
 മാത്രമല്ല, ഒരു മറ്റൊന്നിന്റെ ഹേതുവുമാകുന്നു. വാച്യ
 മായാലും ശരി, വാച്യമല്ലെങ്കിലും ശരി, കാരണം കൂടിയേ

* ‘നോവൽ സാഹിത്യം’ എന്ന പുസ്തകത്തിൽ, “രാജാവു മരിച്ചു. അ
 നന്തരം രാജ്ഞിയുടെ ശരീരം ശോഷിച്ചുവശായി” എന്നും “രാജാവു
 മരിച്ചതുപോലുള്ള വ്യസനം നിമിത്തം രാജ്ഞിയുടെ ശരീരം ശോഷി
 ച്ചുവശായി” എന്നും ഉള്ള ദൃഷ്ടാന്തങ്ങളാണു പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്നത്.
 പക്ഷേ ഈ ദൃഷ്ടാന്തങ്ങൾക്കു തമ്മിലുള്ള വ്യത്യാസത്തെക്കുറിച്ച് ഒരു
 തൊറിലാണെന്നുണ്ടെന്നു അറിവാൻ ഇടയായതുകൊണ്ടു ഇവിടെ മ
 റ്റൊരു ദൃഷ്ടാന്തം പ്രയോഗിച്ചുകൊള്ളുന്നു.

കഴിയും. ഇപ്രകാരമാണു പരിഷ്കൃതമായ കഥാകാരന്മാരുടെ സൃഷ്ടിയെപ്പറ്റുന്നത്. ചെറുകഥയുടെ ഘടന നോവലിന്റേതിനേക്കാൾ പതിനടക്കെ ദൃഢതയും സംസ്കൃതവുമായതുകൊണ്ടു, കാര്യകാരണപരമായപര്യായവും ചെറുകഥയിൽ പതിനടക്കെ അപരിച്ഛാദമാണ്. ഒരു പ്രത്യേക സംഭവമാത്രമേ ഉള്ളൂ. നോവലിൽ ഈ ബന്ധം പലപ്പോഴും വാചസ്പത്യമാണ്. പുണ്യപ്രയാണമായ ചെറുകഥയിലൂടെ ആതു പലപ്പോഴും പുണ്യപ്രായമായി സ്ഥിതിചെയ്യുന്നു.

ബന്ധഭാർവ്യം സാധിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ ചെറുകഥാകാരനു ആഖ്യാനസ്വാതന്ത്ര്യം ധാരാളമുണ്ട്. ഇന്നവിഷ്ണുവിൽ മാത്രമേ ആഖ്യാനം ചെയ്യാവൂ എന്നു യാതൊരു നിയമവുമില്ല. കഥ ആഖ്യാനപ്രധാനമായിരിക്കുന്നു. ആഖ്യാനത്തിനു ബന്ധഭാർവ്യം ഉണ്ടായിരിക്കുന്നു-അത്രയേള്ളൂ.

(1) ആഖ്യാനരീതികളിൽവെച്ചു ഏറ്റവും സുലഭമായതു കഥാകാരൻതന്നെ വായനക്കാരോടു നേരിട്ടു കഥ പറയുകയെന്ന സമ്പ്രദായമാണ്. “പുളിഞ്ചോട്ടിൽ കുട്ടികളുണ്ണുന്നായരെ അറിയാത്തവരായി ആ പ്രദേശത്തിൽ ആരുണ്ടായിരുന്നില്ല. ആയാളുടെ ഭാഗിനേയി പരമാവതി സ്ഥാനം ഇംഗ്ലീഷുസ്കൂളിൽ വെന്താംക്ലാസ്സിൽ പഠിച്ചുവരികയാണു.....” ഇത്യാദി. തരക്കേടില്ല. ഇതിൽ വലിയ അപകടമൊന്നുമില്ല. കഥാകാരൻ തനിക്കു പറയാനുള്ളതെല്ലാം വായനക്കാരെ നേരിട്ടു ധരിപ്പിക്കുന്നു. ആയാൾക്കു എവിടേയും യഥേഷ്ടം സഞ്ചരിക്കാം, ആരെങ്കിലും കഥാകാരത്തിൽ പ്രവേശിപ്പിക്കാം; ഒരേസമയം

യത്ര രണ്ടോ മൂന്നോ സ്ഥലങ്ങളിൽ സന്നിഹിതനാവാം; അവിടെ നടക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾ ദൃക്സാക്ഷിയെപ്പോലെ വർണ്ണിക്കാം. തരക്കേടില്ല.

ഈ സമ്പ്രദായം അംഗീകരിക്കുന്നവർ ഒരു രണ്ടു കാര്യങ്ങളിൽ മനസ്സിരുത്തിയാൽ മതി. ഒന്നാമതായി, അവർ സർവ്വജ്ഞരാണെന്നു നടിയ്ക്കരുത്. കഥാപാത്രങ്ങളേയും കഥാസന്ദർഭത്തേയും കുറിച്ചു മറുഭാവമുള്ള തീന്ദിക്കാൻ കൂടുതൽ അറിവു കഥാകാരനാണു ഉള്ളതെന്നു സംഗതി പരമാത്മംതന്നെ. അല്ലെങ്കിൽ ആയാൾ കഥാപാത്രവെന്ന് പറഞ്ഞുകൊള്ളണം. പുറപ്പെട്ടുകയില്ലല്ലോ. എന്നിരുന്നാലും, ആയാൾക്കു സർവ്വവും അറിയാമെന്നുള്ള നാട്യം ആഖ്യാതത്തിൽനിന്നു സ്ഫുരിക്കുന്നപക്ഷം 'വായനക്കാരുടെ അനുഭാവം നഷ്ടമായിപ്പോകും. "നിങ്ങൾക്കു ഒന്നും അറിയാൻവയ്യ. നിങ്ങളൊക്കെ വിഡ്ഢികളാണ്". ആ സംഭവത്തിന്റെ തത്വം അറിയണമെങ്കിൽ എന്നോടു ചോദിക്കൂ. ഞാൻ പറയാം" എന്നുള്ള ഭാവം കഥനത്തിൽ സ്ഫുരിക്കരുത്. വായനക്കാരും തന്നെപ്പോലെതന്നെ ബുദ്ധിമാന്മാരാണെന്നു കഥാകാരൻ വിചാരിക്കേണ്ടതാകുന്നു. ചില കഥാകൃത്തുക്കൾ പാത്രങ്ങളുടെ ഉള്ളിൽ ചുഴിഞ്ഞുകയറി അവയുടെ ആത്മഗതം വെളിപ്പെടുത്തുന്നതു കാണുമ്പോൾ, "താൻ ഇതൊക്കെ എങ്ങനെ മനസ്സിലാക്കി?" എന്നു വായനക്കാരൻ ചോദിച്ചുപോകും. താൻ വിഡ്ഢിയാണെങ്കിലും ശരി, താൻ വിഡ്ഢിയാണെന്നു വായനക്കാരനു തോന്നുകയില്ല. ആത്മാഭിമാനം ആയിരിക്കുമുണ്ട്. തന്മൂലം സർവ്വജ്ഞപീഠം സ്വയം ആരോഹണം ചെയ്യുന്ന കഥാകാരനെ ആയാൾ കണ്ണടച്ചു ശപി

കുറുത്തൊന്നു ചെയ്യും. 'കത്തിന്റെ വിത്തു' എന്ന കൃത്യമായി രണ്ടു ആത്മഗതങ്ങൾ വഴിക്കു വഴി കാണുന്നു:—
 “കേശവമേനോനും വിചാരമായി: നിർദ്ദോഷിയായ എന്നെക്കുറുപ്പു ഭേദിച്ചുചെയ്യുമോ? കള്ളത്തെളിവു നിർമ്മിച്ചു എന്നെതുകിക്കൊല്ലുവാൻ വിധിക്കുമോ?...”(അനന്തരം)
 “കോപ്പുണ്ണിനായകർ വിചാരം തുടങ്ങി: ഗോവിന്ദമേനോനോടു ആധാരം രജിസ്ട്രാക്കുവാൻ സമ്മതിക്കുന്നതല്ലെന്നു പറഞ്ഞതും രജിസ്ട്രാറിന്റെ തലേദിവസം മേനോനെ കൊന്നതും ഒത്തുനോക്കുമ്പോൾ ഞാൻ തന്നെയാണു ഈ കുറ്റം ചെയ്തതെന്നു ആരും വിശ്വസിക്കും. അല്ലെന്നു പറഞ്ഞാൽ ആരും വിശ്വസിക്കില്ലതാനും...”
 ഈ ആത്മഗതങ്ങളിൽ നിന്നു നാം മനസ്സിലാക്കേണ്ടതു കേശവമേനോനും കോപ്പുണ്ണിനായകരും നിർദ്ദോഷരാണെന്നല്ലല്ലോ. പക്ഷേ കഥാകാരൻ അതു എങ്ങനെ അറിഞ്ഞു? കഥയിലേ 'ഡിറക്ടർ'യായ രാമക്കുറുപ്പുപോലും ഈ ഘട്ടത്തിൽ പരമാർത്ഥം അറിഞ്ഞിട്ടില്ല. അതിന്നു മുമ്പു കഥാകാരൻ എങ്ങനെ അറിവുകിട്ടി? കഥ സ്വഭാവം പ്രകടിപ്പിച്ചിട്ടുള്ളതായതുകൊണ്ടോ? ഇമ്മാതിരി പ്രശ്നങ്ങൾ വായനക്കാരന്റെ മനസ്സിൽ ഉദിച്ചാൽ അസ്വാഭാവികമാണ് ഫലം. ഈവക സംശയങ്ങളിൽനിന്നു വായനക്കാരനെ നിവർത്തിപ്പിക്കുവാൻ, ബുദ്ധിമാന്ദരമായ കഥാകാരന്മാർ ചെയ്യുന്നതു എന്തെന്നാൽ—അവർ ഒരു പ്രധാനപാത്രത്തിന്റെ വീക്ഷണ സ്ഥാനത്തിൽ നിന്നുകൊണ്ടു സംഭവങ്ങൾ അവലോകനം ചെയ്യുന്നു. ചിലപ്പോൾ അന്യരായവരേക്കുണ്ടിവന്നാലും, തരംകിട്ടുമ്പോഴൊക്കെ അവർ പ്രസ്തുത പാത്രത്തിന്റെ സ്ഥാനത്തു തിരിച്ചെത്തുന്നു. ആ ക

മാപാത്രത്തിന്റെ ശുശ്രൂഷഭവങ്ങളിൽപ്പെടുന്ന സംഗതികൾ മാത്രമേ അവർ വിവരിക്കുന്നുള്ളൂ. ജെയിൻ ഓസ്റ്റൻ എന്ന കഥാകർത്രി ഈ സമ്പ്രദായമാണു അംഗീകരിക്കുന്നത്. കഥ പറയുന്നതു ജെയിൻ ഓസ്റ്റൻ തന്നെ, കഥാപാത്രമല്ല. എന്നിരിക്കിലും കഥാപാത്രത്തിന്റെ അനുഭവ സമിതിയിൽപ്പെട്ട സംഗതികൾ മാത്രമേ കഥാകർത്രി പ്രസ്താവിക്കുന്നുള്ളൂ. സംഭവങ്ങളുടെ യാഥാർത്ഥ്യം ക്രമേണ വെളിപ്പെടുന്നു. ആത്മഗതം മുതലായ കർക്കശവഴികളും സാർവ്വത്രികതയും കഥാകർത്രി അവലംബിക്കുന്നില്ല. കുറുപ്പും ആഖ്യാനത്തിന്റെ വിശ്വാസ്യത ദിഗ്ഗണ്ഠിഭവിക്കുന്നു.

കർതൃപ്രോക്തമായ കഥയിൽ കഥാകാരൻ ദൃഷ്ടി വെക്കേണ്ട മറ്റൊരു സംഗതികൂടിയുണ്ട്. കഥാകാരൻ വല്ല സംഗതിയും തൽക്കാലം ഗോപനം ചെയ്യുന്നുണ്ടെങ്കിൽ അതു ആയാളുടെ താൽക്കാലികമായ അജ്ഞത കൊണ്ടാണെന്നു വായനക്കാർക്കു തത്സമയം തോന്നണം. അജ്ഞതകൊണ്ടല്ല, ജിജ്ഞാസയെ പ്രേരിപ്പിക്കുവാനാണു ആയാൾ അപ്രകാരം ചെയ്യുന്നതെന്നു എല്ലാവർക്കും അറിയാം. പക്ഷേ, കഥ വായിച്ചുകഴിഞ്ഞിട്ടേ പരമാർത്ഥം അപ്രകാരമാണെന്നു വായനക്കാരൻ ഗ്രഹിക്കാവൂ. കഥാപാത്രായണമല്ലേ, “ഇയാൾക്കു സംഗതിയുടെ യാഥാർത്ഥ്യം അറിയാമെന്നു തോന്നുന്നുണ്ടല്ലോ. പിന്നെ എന്തിനാണു ഇയാൾ അതു പൊതിഞ്ഞു കെട്ടിവെക്കുന്നതു്?” എന്നൊരു സംശയം വായനക്കാരനു തോന്നിപ്പോയാൽ തൽക്ഷണം നിരസമുളവാകും. മി: ഇ. ഐ. പണ്ഡിതൻ്റെ അപസർപ്പണകഥകൾ വായിക്കുമ്പോൾ ഈ നിരസം പലപ്പോഴും ഉണ്ടാകാറുണ്ടെന്നു പറയാതെ തരമില്ല. കോനൻഡോയിൽ ‘ഷെർലോക്ക്’

“ഹോമ്സി’നെക്കുറിച്ച് എഴുതിയിട്ടുള്ള കഥകളാണ് മി. പഞ്ചി അച്ചൻ അനുകരിച്ചിട്ടുള്ളത്. പക്ഷേ കോനൻ ഡോയിൽ ഷെർലോക്ക് ഹോമ്സിനോടുകൂടി ഡോക്ടർ വാട്സൺ എന്ന ആളേയും സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്ന സംഗതി മി. പഞ്ചി അച്ചൻ മറന്നുപോയിരിക്കുമോ? ഡോക്ടർ വാട്സനെ സൃഷ്ടിച്ചിരിക്കുന്നത് പ്രസ്തുത നീരസം അപാകരിക്കുവാനാണ്. കഥാമർമ്മം ആദ്യംതന്നെ വെളിപ്പെടുത്താതിരുന്നതു കഥാകാരന്റെ തെറ്റല്ലെന്നും, ഡോക്ടർ വാട്സൺ കഥാമർമ്മംഗ്രഹിച്ചത് ഒടുവിലായതുകൊണ്ടാണ് കഥയിലും അതു ഒടുക്കത്തിൽ മാത്രം പ്രകാശിപ്പിക്കപ്പെടുന്നതെന്നും വായനക്കാർക്ക് സമാധാനിക്കുവാൻ അവകാശമുണ്ട്. എന്നാൽ മി. പഞ്ചി അച്ചന്റെ വായനക്കാർക്ക് അങ്ങനെയൊരു സമാധാനമില്ലാത്തതുകൊണ്ട്, വായനക്കാർ അദ്ദേഹത്തിനു മാപ്പ് കൊടുക്കയില്ല.

(2) മുകളിൽ പ്രസ്താവിച്ച ദർഘടങ്ങൾ പരിഹരിപ്പാൻ കഥാകാരന്മാർ ഒരു ഉപായം പ്രയോഗിക്കാറുണ്ട്. അതാണ് പാത്രപ്രോക്തമായ കഥ. “ഞാൻ രാമവർമ്മ പുരത്തു പ്രാക്രീസ തുടങ്ങിയിട്ട നാലഞ്ചുകൊല്ലം കഴിഞ്ഞു. മറ്റു വക്കീലന്മാരോടൊപ്പം ഞാനും ബി. ഏ. കോട്ട്. കാലുറ മുതലായവ ധരിച്ചു കോടതിയിൽ ഇരിക്കാറുണ്ടെങ്കിലും, ബ്രഹ്മസൃഷ്ടിയിൽ ഞാൻ എന്നൊരാൾ ഉണ്ടെന്നുള്ള കഥതന്നെ ജനങ്ങൾ വിസ്മരിച്ചുവെന്നു തോന്നുന്നു..” ഇത്യാദി. ഇവിടെ ആഖ്യാനകർമ്മം നിർവ്വഹിക്കുന്നത് കഥാകാരനല്ല, പ്രത്യുത, കഥയിലെ ഒരു പാത്രമാകുന്നു.

ഈ രീതിയുടെ പ്രയോജനം സ്പഷ്ടമാണല്ലോ. കഥ

യുടെ വിശ്വാസ്യത വലിക്കുമെന്നുള്ളതാണു മുഖ്യഗുണം. കഥാകർത്താവ് എത്രതന്നെ സമർത്ഥനാണെങ്കിലും ആയാൾ ഒരു അന്യനാണ്. കഥാപാത്രങ്ങളോടു, വായനക്കാർക്കുള്ളതിനേക്കാൾ കൂടുതലായ അടുപ്പം ആയാൾക്കില്ല. നേരെ മറിച്ചു കഥാപാത്രംതന്നെ സ്വന്തഭാവം വെളിവാക്കുമ്പോൾ അതിന്റെ തനയത്വം ഇരട്ടിക്കും. സ്വന്തഭാവം വിവരിക്കുവാൻ കഥാപാത്രത്തിനുള്ളതിനേക്കാൾ അധികം അവകാശം മററാക്കാണുള്ളത്? വിശേഷിച്ചും മനോവ്യാപാരങ്ങളുടെ വിശദീകരണത്തിന് ഈ സമ്പ്രദായം കർത്തൃപ്രേക്ഷകമായ കഥയേക്കാൾ അത്യധികം പര്യാപ്തമാണ്. “കല്യാണിയമ്മ ഇപ്രകാരംവിചാരിച്ചു” എന്ന മുഖവുരയോടുകൂടി കഥാകർത്താവു വെളിപ്പെടുത്തുന്ന ആത്മഗതത്തേക്കാൾ അധികം വിശ്വാസ്യമായതു കല്യാണിയമ്മതന്നെ “എന്റെ മനസ്സിലൂടെ പലേ വിചാരങ്ങൾ തപരിതഗമനം ചെയ്തു” എന്നു പറഞ്ഞു തുടങ്ങുന്ന ആത്മോപാഖ്യാനമാണ്. ശ്രുതിയും അനുഭവവും തമ്മിൽ എത്രകണ്ടു വ്യത്യാസമുണ്ടോ, അത്രകണ്ടു വ്യത്യാസം കർത്തൃപ്രേക്ഷകവും പാത്രപ്രേക്ഷകവുമായ കഥകൾക്കു തമ്മിലുമുണ്ട്. മാത്രമല്ല, കഥയുടെ ഏകാഗ്രത പാലിക്കുവാൻ പ്രസ്തുതസമ്പ്രദായം ഏറ്റവും ഉപയുക്തവുമാണ്. ഏതെങ്കിലും ഒരു പാത്രത്തിന്റെ ദൃഷ്ടാന്തഭാവങ്ങളിൽപ്പെടുന്ന വസ്തുതകൾ മാത്രമേ ഈ ഭൂതകഥകളിൽ വിവരിക്കപ്പെടുന്നുള്ളൂ. പാത്രത്തിന്റെ വീക്ഷണഭോണം പ്രതിപാദ്യവസ്തുവിനെ ഏകാഗ്രമാക്കിച്ചെയ്യുന്നു. കഥാകാരനാകട്ടെ, കണ്ടതും കേട്ടതുമൊക്കെ വലിച്ചുവരി എഴുതുന്നതിനും അനേകം പാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതിനും

നും നാനാസംഭവങ്ങൾ സങ്കല്പിക്കുന്നതിനും എകകാലത്തു അനേകത്ര സന്നിഹിതനായി പലേ രംഗങ്ങൾ വണ്ണിക്കുന്നതിനും സ്വാതന്ത്ര്യമുള്ളതുകൊണ്ട്, ഈ സ്വാതന്ത്ര്യം ട്രഷ് പ്രയോഗിക്കുവാനും എളുപ്പമുണ്ട്. തന്മൂലം ഏകാഗ്രത ഭഞ്ജിക്കപ്പെടുന്നതിനും എളുപ്പമുണ്ട്. എന്നാൽ വക്താവായ കഥാപാത്രത്തിനു അങ്ങനെയൊരു സ്വാതന്ത്ര്യമാകട്ടെ അതു ട്രഷ് പ്രയോഗിക്കുവാനുള്ള അവസരമാകട്ടെ ഇല്ലാത്തതിനാൽ, ഈ സങ്കല്പിതത്വം ഐകാഗ്ര്യത്തെ സംബന്ധിച്ചെടുത്തോളം ഒരു അനുഗ്രഹമാണെന്നുവേണം കരുതുവാൻ.

പക്ഷേ ഒരു ഗുണത്തിനു ഒരു ദോഷം കൂടാതെ കഴി കയില്ലല്ലോ. സ്വാതന്ത്ര്യം അധികമാവുന്നതും ദോഷം; അത് ഇല്ലാത്തതും ദോഷം. പാത്രപ്രോക്തമായ കഥയിൽ സ്വാതന്ത്ര്യം നന്നേ കുറച്ചുമാത്രമേ ഉള്ളൂ. ഒരു പാത്രത്തിനു തൻറ ചുറ്റിലും നടക്കുന്ന സംഗതികളും താൻ അന്ത്യരിൽനിന്നു കേട്ടറിയുന്ന വൃത്താന്തങ്ങളും മാത്രമേ ആഖ്യാനം ചെയ്യുവാൻ നിർവാഹമുള്ളൂ. ഒരു സംഗതി നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കെത്തന്നെ, മറ്റൊരേടത്തു രസകരമായ മറ്റൊരു സംഗതി നടക്കുന്നുണ്ടായിരിക്കാം. പക്ഷേ വക്താവായ കഥാപാത്രത്തിനു അതു പിന്നീട് കേട്ടറിയുവാൻ മാത്രമേ യോഗമുള്ളൂ; കഥാകാരനുള്ളതുപോലെ തത്സമയം കണ്ടറിവാൻ യോഗമില്ല. കഥാപാത്രത്തിനുവേറെ ചില അസ്വാധീനതകളുമുണ്ട്. കണ്ണാടിയിൽ നോക്കുമ്പോഴല്ലാതെ, സ്വന്തം മുഖഭാവം എങ്ങനെയെന്നറിവാൻ കഥാപാത്രത്തിനു നിർവാഹമില്ല. “ആ ഭയങ്കര

സതപത്തെ കണ്ടപ്പോൾ ഞാൻ പരിഭ്രമംകൊണ്ടും ഭീതി കൊണ്ടും ആലിലപോലെ വിറച്ചു. എന്റെ മുഖം രക്തശൂന്യമായി. എന്റെ നാസിക തുസിച്ചു. കണ്ണുരണ്ടും തുറിച്ചു" എന്നിങ്ങനെ ഒരു കഥാപാത്രം വർണ്ണിക്കുന്ന പക്ഷം, ഒടുവിൽ പറഞ്ഞതൊക്കെ താൻ എങ്ങനെ കണ്ടു? ഭയങ്കരസതപത്തെ കണ്ടപ്പോൾ കണ്ണാടിയിൽ നോക്കുവാനായിരുന്നോ തനിക്കു തിടുക്കം?" എന്നു ചോദിക്കുവാൻ വായനക്കാരനും അവകാശമുണ്ട്. എന്നാൽ കഥാകാരനാണുകഥപറയുന്നതെങ്കിൽ, "ആഭയങ്കരസതപത്തെ കണ്ടപ്പോൾ അവന്റെ മുഖം രക്തശൂന്യമായി. അവന്റെ നാസിക തുസിച്ചു—" എന്നിപ്രകാരം വർണ്ണിക്കുവാൻ എന്താണ് വിരോധം? വേറെ ഒരു ഘട്ടം പരിശോധിക്കുക വക്താവായ കഥാപാത്രത്തിന് താൽക്കാലികമായ ഒരു ഹതപ്രജ്ഞതപം സംഭവിക്കുന്നുവെന്നിരിക്കട്ടെ. "തലയ്ക്കു അടികൊണ്ടമാത്രയിൽ ഞാൻ ബോധരഹിതനായി നിലംപതിച്ചു. ആളുകൾ ചുറ്റിലുംകൂടി എന്ന് വീശിത്തുടങ്ങി. ഒരാൾ കറെ വെള്ളം കൊണ്ടുവരുവാൻ മണ്ടി. രണ്ടുനിമിഷത്തിനുള്ളിൽ വെള്ളംകൊണ്ടുവന്നു. അവർ അതുഎന്റെ അകത്താക്കി; സർപ്പംഗം തളിച്ചു. ഞാൻ കണ്ണുതുറന്നു."—ഇങ്ങനെ ഒരു കഥാപാത്രത്തിന് വർണ്ണിക്കുവാൻ പാടുണ്ടോ? ബോധരഹിതനായ ആൾ ഈ സംഗതികളെല്ലാം കണ്ടതെങ്ങനെ? ഇതിനേക്കാൾ ദുർഘടമായ മറ്റൊരു സംഗതി മരണവണ്ണനയാണ്. "ഞാൻ വളരുന്നതും ഭീനശയ്യയിൽ കിടന്നു. രോഗം ഒന്നിന്നൊന്നു വർദ്ധിച്ചുതന്നെവന്നു. ഒടുവിൽ ഞാൻമരിച്ചു. എന്റെ ബന്ധുവിരട്ടങ്ങളുടെ ആത്മനാദം ഇപ്പോഴും എന്റെ കാതിൽ

മററൊരിക്കലുള്ളൂ. മരണത്തിന്റെ പിറന്നാൾ എന്ന ശൃശാനഭൂമിയിലേക്കു ചിലർ കൂടി എടുത്തുകൊണ്ടു പോയി.....” ഇങ്ങനെയുള്ള ഒരു വിവരണം വായനക്കാർ കണ്ടിട്ടുണ്ടോ? ഒരുകാലം തീർച്ചയാണ്. കഥ പറയുന്നതു കഥാപുരുഷനാണെങ്കിൽ ആ കഥാപുരുഷൻ മരിച്ചിട്ടില്ലെന്നുള്ളതു് അസന്ദിഗ്ദ്ധമത്രെ. ആയാൾ ഏതു അപകടത്തിൽപ്പെട്ടാലും അവിടെനിന്നു് എങ്ങിനെയെങ്കിലും രക്ഷപ്പെടുമെന്നു വായനക്കാർക്കു സമാശ്വസിക്കാം. തന്മൂലം അവരുടെ ഉദ്ദേശഗതിനും ജിജ്ഞാസയ്ക്കും മാറ്റം കുറയുന്നു. റോബിൻസൺ ക്രൂസോ തനിക്കു നേരിട്ട പല അപകടങ്ങളും തന്മയത്വത്തോടെ വർണ്ണിക്കുന്നുണ്ടു്. പക്ഷേ ആയാൾ മരിയ്ക്കയില്ലെന്നു വായനക്കാർ കാലക്രമത്തിൽ തീർച്ചപ്പെടുത്തിക്കഴിഞ്ഞിട്ടുള്ളതിനാൽ ആശങ്കയ്ക്കു അവകാശമേ ഇല്ല.

സംഭാഷണം ഉദ്ധരിക്കുന്നതിലാണ് പാത്രപ്രേക്ഷകനായ കഥയുടെ മറ്റൊരു ഭർഷ്ടം കാണുന്നതു്. സംഭാഷണത്തിലും ഫലിതോക്തിയിലും കഥാപുരുഷൻ സമസ്തനാണെങ്കിൽത്തന്നെയും, ആയാൾ സ്വന്തം സംഭാഷണം ഉദ്ധരിക്കുന്നപക്ഷം ഔദ്യോഗികം എന്ന ഭോഷത്തിന്നു് അയാൾ പാത്രമായിത്തീരും. “രാമൻമേനോൻ എന്നോടു ചെല്ലു ചോദ്യങ്ങൾക്കു ഞാൻ സമുചിതമായ മറുപടി നൽകി. എന്റെ മറുപടിയിൽ പ്രദർശിപ്പിക്കപ്പെട്ട ക്രമബദ്ധതയും ആയാളെ മുകനാക്കിച്ചെയ്തു” എന്നു കഥാപുരുഷൻ പറയുന്നപക്ഷം, വായനക്കാർ, “ഇയാൾ എന്തു പടുവകനാണു്!” എന്നു പറയും. സംഗതി വാസ്തവമായിരിക്കാം. പക്ഷേ ആയാളുടെ ഔദ്യോഗിക വായനക്കുറിയിൽ

ഇതാദ്യം ഉളവാക്കും. നേരേമറിച്ചു, വക്താവിന്റെ സംഭാഷണം ബുദ്ധിവിഹീനമോ അസമത്വമോ ആണെങ്കിൽ, വായനക്കാർ ആയാളുടെ സംഭാഷണം ശ്രദ്ധിക്കുന്നതിൽ ഉദാസീനരായിത്തീരും, “ഇയ്യാരൊക്കെ വിഡ്ഢിയാണ്!” എന്നായിരിക്കും അവർ പറയുക. വലിയ ധർമ്മസങ്കടം തന്നെ!

(3) മേൽക്കാണിച്ച വിഷമതകൾ പരിഹരിപ്പാൻ കഥാകാരന്മാർ മൂന്നാമതൊരു ആഖ്യാനരീതി അവലംബിക്കാറുണ്ട്. ഈ രീതിയെ ‘കഥയിൽ കഥ’ എന്നോ ‘ആവൃതകഥ’ എന്നോ നാമകരണം ചെയ്യാം. ചീനക്കാരുടെ പെട്ടികൾപോലെ ഒരു കഥക്കുള്ളിൽ മറെറൊരു കഥ നിക്ഷേപിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നു. ഒരാൾ (ഒന്നുകിൽ കഥാകാരൻ അല്ലെങ്കിൽ കഥാപാത്രം) കഥനം തുടങ്ങുന്നു. ഈ കഥനം സാക്ഷാത്തായ കഥയുടെ ആവരണം മാത്രമേ ആവുന്നുള്ളൂ. വക്താവ് ആഖ്യാനമയ്യെ മറെറൊരാളെ കണ്ടെത്തുന്നു. ഇയ്യോളാണ് പ്രതിപാദ്യമായ കഥ പറയുന്നത്. ടാഗോറിന്റെ ‘ആശാഭംഗം’, ‘അൽരാത്രി’ മുതലായ കഥകൾ ഇതിനു ദൃഷ്ടാന്തങ്ങളാണ്. ‘ആശാഭംഗ’ത്തിലെ ആഖ്യാതാവു പ്രഭാതകാലത്തിൽ മൂടൽമഞ്ഞിലൂടെ സവാരിചെയ്യുമ്പോൾ, യൗവനയുക്തയായ ഒരു സ്ത്രീയെ യദൃച്ഛയാ കണ്ടുമുട്ടുന്നു. സ്ത്രീ അവളുടെ ചരിത്രം പറഞ്ഞു തുടങ്ങുന്നു. ഈ ചരിത്രമാണ് വാസ്തവത്തിലുള്ള കഥ. സവാരിയും മൂടൽമഞ്ഞും മറ്റും കഥയുടെ അന്തരീക്ഷം സൃഷ്ടിക്കുക മാത്രമാണ് ചെയ്യുന്നത്. ഫാന്തോംസ് എന്ന കഥാകാരനും ഈ സമ്പ്രദായം വളരെ പഥ്യമാണെന്നു കാണാം. ഈ സമ്പ്രദായത്തിനു മറെറൊരു പ്രകാരമേ

ഭം കൂടിയുണ്ട്. ഒരാൾ എന്തൊക്കെയോ വിചാരിച്ചുകൊണ്ടു കിടക്കുമ്പോൾ, പെട്ടെന്നു കഥ തുടങ്ങുകയായി. കഥ അവസാനിച്ചു കഴിയുമ്പോഴേക്കു ആയാളെ ആരെങ്കിലും തട്ടിയുണർത്തുന്നു; അല്ലെങ്കിൽ ആയാൾ ഞെട്ടിയുണരുന്നു. അപ്പോഴാണ് മുൻപാഞ്ഞ വസ്തുതയെല്ലാം ഒരു സ്വപ്നമാണെന്നു ആയാൾക്ക് മനസ്സിലാകുന്നത്. ഈ രീതി നമ്മുടെനാട്ടിലും സുലഭമായി പ്രയോഗിച്ചുവരുന്നുണ്ട്. ഇതിനു, വേങ്ങയിൽ കിണ്ടുരാമൻ നയനാരുടെ 'ഭാരക' എന്ന കഥ പ്രശസ്തവും അഭിനന്ദനീയവുമായ ഒരു ഉദാഹരണമാണ്. എന്നാൽ ഈ രീതി അനുവർത്തിക്കുന്നവർ ഒരു കാര്യത്തിൽ ശ്രദ്ധപതിക്കേണ്ടതുണ്ട്. ആവരണം അധികം നീണ്ടുപോകരുത്. അല്ലെങ്കിൽ ഒരു കഥയ്ക്കു പകരം രണ്ടുകഥകളുടെ ഒരു വികൃതയോഗമാണു സംഭവിക്കുക. മാത്രമല്ല, ആവരണം മുഖ്യമായി പ്രയോഗിക്കപ്പെടേണ്ടതു ആരംഭത്തിലാണുതാനും. പ്രധാനകഥ അവസാനിച്ചുകഴിഞ്ഞാൽ, പിന്നെ ഒന്നോ രണ്ടോ വാക്കുകൊണ്ടു ആവരണം സൂചിപ്പിച്ചു കഥ അവസാനിപ്പിക്കണം. അല്ലെങ്കിൽ പ്രധാനകഥയുടെ പ്രാധാന്യം അസ്തമിതമായിപ്പോകും. “ഹേയ്! എന്തു ഉറക്കമാണിത്!—എന്ന ശബ്ദം കേട്ടുഞാൻ ഉണർന്നപ്പോഴാണ് കഴിഞ്ഞുപോയ സംഗതികളെല്ലാം ഒരു സ്വപ്നമാണെന്നു എനിക്കു മനസ്സിലായത്”—ഇത്രമാത്രമേ പറയേണ്ടതുള്ളൂ. ഒരു വാക്കുകൂടി പറയുകയോ സ്വപ്നത്തെ വ്യാഖ്യാനിക്കുവാൻ പറപ്പെടുകയോ ചെയ്താൽ കഥയുടെ ഓജസ്സു ക്ഷയിച്ചുപോകും. ‘ശേഷം ചിന്തും’—അല്ലെങ്കിൽ ‘ഉറപ്പും’—എന്നുപോലും പറയേണ്ട ആവശ്യമില്ല. കൊ

ഴക്കട്ടയുടെ (മോദകത്തിന്റെ) തോലിനു കട്ടികൂടിയാൽ സാധകരായുമല്ലോ.

ഇതേവരെ പ്രതിപാദിച്ച മൂന്നു ആഖ്യാനരീതികൾക്കാണ് സാർവ്വത്രികമായ പ്രചാരമുള്ളത്. അത്ര തന്നെ പ്രാചുര്യമില്ലാത്ത ഒന്നുണ്ടു രീതികൾക്കൂടി എടുത്തു കാണിച്ചു പ്രകൃതം സമാപിക്കാം.

(4) ചുരുക്കം ചില കഥകൾ എഴുത്തുകളുടെ രൂപത്തിൽ ആഖ്യാനം ചെയ്യപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. ഒരു കഥാപുരുഷൻ മറ്റൊരാൾക്കു സ്വപ്നഭവങ്ങളെക്കുറിച്ചു കത്തുകൾ അയയ്ക്കുന്നു. എഴുത്തുകൾ എല്ലാം ഒത്തുചേരുമ്പോൾ കഥയും പൂർണ്ണമാകുന്നു. ഈ സമ്പ്രദായത്തിന്റെ സ്വരൂപം ഏതാണ്ടു താഴെ കാണാം പ്രകാരമാണ്:—

മുളങ്കര,

1104 കൽക്കടകം 22-ാം നമ്പർ

എന്റെ എത്രയും പ്രിയ രാധേ,

റാധയുടെ എഴുത്തു ഇന്നലെയാണു കിട്ടിയത്. മദിരാശിയിൽനിന്നു കൊച്ചേട്ടന്റെ എഴുത്തും ഇന്നലെത്തന്നെ കിട്ടി. കൊച്ചേട്ടൻ ഓണത്തിന്റെ അവധിക്കു ഇങ്ങോട്ടു താമസിയാതെ പുറപ്പെട്ടമെന്നും കൂടെ ഒരു സ്നേഹിതൻ ഉണ്ടാകുമെന്നാണ് എഴുത്തിന്റെ താല്പര്യം. ഈ സ്നേഹിതൻ ആരാണോ വോ. കരുണാകരൻനായർ എന്നാണു പേരെന്നു കൊച്ചേട്ടന്റെ എഴുത്തിലുണ്ട്. ആൾ വലിയ പരിഷ്കാരിയാണത്രെ. ഞങ്ങളെപ്പോലെയുള്ള നാടൻ പെണ്ണങ്ങളെ ആയാൾക്കു തീരെ ഇഷ്ടമില്ലെന്നു കൊച്ചേട്ടൻ പറയുന്നത്. ആയാൾക്കു ഇഷ്ടമില്ലെങ്കിൽ ഞങ്ങൾക്കെന്താ? ആയാൾക്കു മദിരാശി

യിലെങ്ങാനും താമസിക്കരുതോ? ഇങ്ങോട്ടു പുറപ്പെടുന്നതെന്തിനാ?

0

രാധ എങ്ങനെയിരിക്കുന്നുവെന്നു കൊച്ചേട്ടൻ എഴുത്തിൽ ചോദിച്ചിട്ടുണ്ട്. നമ്മളൊന്നിച്ചു പഠിച്ചിരുന്ന കാലം രാധ ഓർക്കുന്നുണ്ടോ? ഞങ്ങൾക്കെല്ലാവർക്കും സുഖംതന്നെ രാധയുടെ അമ്മാവന്റെ പനിമാറിയോ? ശേഷം വഴിയേ.

എന്നു സ്വന്തം ജാനകി (ഒപ്പ്)

P. S. കമലാക്ഷിയുടെ സംബന്ധം കഴിഞ്ഞുവെന്നു കേട്ടു. രാധയ്ക്കു ക്ഷണമുണ്ടായിരുന്നോ?

മുളങ്കര,

1104 ചിങ്ങം 25-ാംനം

എന്റെ എത്രയും പ്രിയ രാധേ,

ഉത്രാടത്തുനാൾ കൊച്ചേട്ടനും കരുണാകരൻനായരും ഇവിടെ എത്തി. കൊച്ചേട്ടൻ എനിക്കു രണ്ടു ഖദർസാരി വാങ്ങിച്ചു കൊണ്ടുവന്നിട്ടുണ്ട്. മദിരാശിയിലെ പരിഷ്കാരം അങ്ങനെയാണത്രേ! കരുണാകരൻ നായർ വലിയ ഗൌരവമുള്ള ആളാണ്. ഉൾനാട്ടിലെ വായു ശ്വസിക്കുവാൻപോലും ആയാൾക്കു വലിയ വൈഷമ്യമായിട്ടാണു തോന്നുന്നത്. എന്നോടു ലോഹ്യം പറയുവാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ, ഞാൻ ഗൌരവം വിട്ടാതെ മറുപടി പറയുന്നുണ്ട്. ആൾ കണ്ടാൽ യോഗ്യനാണ്.

രാധയോടു ഒരു സ്വകാര്യം പറയട്ടെ. ആരോടും പറയരുത്. കരുണാകരൻ നായർ എന്നെ ചിലപ്പോൾ ഉററുനോക്കുന്നതു ഞാൻകണ്ടിട്ടുണ്ട്. ഞാൻ

അതു കണ്ടുഭാവംതന്നെ നടിക്കാറില്ല. എന്നെ പരിഹസിക്കാനാണോ ആയാൾ അങ്ങനെ നോക്കുന്നത്? അല്ലെങ്കിൽ——

“രാധയുടെ വർത്തമാനം കൊച്ചേട്ടൻ എന്നോടു കൂടെക്കൂടെ ചോദിക്കാറുണ്ട്. രാധയ്ക്കു സുഖം തന്നെയല്ലയോ?”

“എന്നു സ്വന്തം ജാനകി! (പ്പൂ)”

P. S. കരുണാകരൻ നായരെക്കുറിച്ച് ഞാൻ പറഞ്ഞത് ആരോടും മിണ്ടിപ്പോകരുത്. രാധയ്ക്കു എന്നോടു സ്നേഹമുണ്ടെങ്കിൽ ആരോടും മിണ്ടരുതേ... സ്വ. ജാ.

*

*

*

മുളങ്കര,

1104 ചിങ്ങം 20-ാംനു-

എന്റെ എത്രയും പ്രിയ രാധേ,

രാധയ്ക്കു ആയിരം ചുംബനം. ഞാൻ എന്താണു എഴുതേണ്ടത്? ഇക്കഴിഞ്ഞ ദിവസങ്ങളിലെ സഭ വങ്ങൾ ഓക്കുവോൾ എന്നിങ്ങനെയും സന്തോഷവും വിസ്മയവുമൊക്കെ തോന്നുന്നു ഇത്ര വലിയ ആൾ എന്നോടു.....ഞാൻ ആദ്യം മുതൽക്കു പറയാം.

കഴിഞ്ഞ ചൊവ്വാഴ്ച രാവിലെ ഞാൻ കിഴക്കുവശത്തുള്ള മാനോപ്പിൽ നടക്കുകയായിരുന്നു. ‘ജാനകി;’ എന്നൊരു മുറ്റസ്വരം കേട്ടു ഞാൻ തിരിഞ്ഞു നോക്കി. കരുണാകരൻനായർ എന്നെ അനുഗമിക്കുന്നതാണു ഞാൻ കണ്ടത്. അദ്ദേഹം അടുത്തുവന്നു, “എന്താ ജാനകി! തന്നിയെ പറപ്പെട്ടത്?” എ

ന്നു ചോദിച്ചു. “ഇവിടെ നടക്കാൻ എനിക്ക് അ കമ്പടി വേണ്ടോ?” എന്നു ഞാൻ കൂസാതെ മറുപ ടി പറഞ്ഞു. അദ്ദേഹം കുറെ നേരത്തേക്കു ഒന്നു മിണ്ടിയില്ല. അനന്തരം “ജാനകിക്കു എന്നോടു പ റിഭവമുണ്ടോ?” എന്നു അദ്ദേഹം ശാന്തസ്വരത്തിൽ ചോദിച്ചു. ആ സ്വരത്തിൽ ഏതാണ്ടൊരു വിഷാ ദം ഇടകലന്നിരുന്നുവെന്ന് എനിക്കു തോന്നി. “അതിഥികളോടു പരിഭവിക്കുന്നത് തരവാടുമത്രാ ദയല്ലല്ലോ” എന്നു ഞാൻ പറഞ്ഞു.

എന്റെ രാധേ! ഞാൻ ഇങ്ങനെ മറുപടി പറ ണ്ണതുകിലും, എന്റെ ഹൃദയത്തിന്റെ തുടിപ്പു എ നിക്കു കേൾക്കാമായിരുന്നു. കുറെ നേരം ഞങ്ങൾ മെന്തും അവലംബിച്ചു നിലകൊണ്ടു. അനന്തരം എന്റെ കണ്ണങ്ങളിൽ പീയൂഷം പൊഴിച്ച ചില വാക്കുകൾ അദ്ദേഹത്തിൽനിന്നു പുറപ്പെട്ടു. ആ വാക്കുകൾ ഞാൻ രാധയോടുപോലും പറയുകയില്ല

... ..

ഏതായാലും ഞാൻ തൽക്കാലം ഒരു കഥ പറയു ലാൻ തുനിയുന്നില്ല. മേൽക്കാണിച്ച പ്രകാരമാണു പ രുപ്രോക്തമായ കഥകളുടെ ഘടന എന്നു മാത്രമേ ഇവി ടെ സൂചിപ്പിച്ചേണ്ടതുളളൂ. ഈ ദൃഷ്ടാന്തത്തിൽ, എഴുത്തു കളെല്ലാം ഒരാൾതന്നെയാണു എഴുതുന്നത്; ഒരാൾക്കു ന്നൊന്നാണു അവ എഴുതപ്പെട്ടിരിയ്ക്കുന്നതും. ഇതിനു പ കരം, ഒരാൾ പലർക്കു എഴുതുന്നവയോ പലർക്കുടി ഒരു

രക്ഷ എഴുതുന്നവയോ പലരും മറുപലക്കു എഴുതുന്നവയോ ആയ കത്തുകൾ വഴിക്കും കമാംപടനം സാധിക്കാവുന്നതാണ്. ഈ രീതിയുടെ വിശേഷമെന്നും മനോവ്യാപാരങ്ങളെ പ്രദർശിപ്പിക്കുവാൻ ഉള്ള സൗകര്യമാകുന്നു. വാക്കുകൾ കേവലം അന്യരാണ്. കഥാപുരുഷൻ അവരോടു സർവ്വസംഗതികളും തുറന്നുപറയുന്നതെങ്ങനെ? എന്നാൽ ആത്മമിത്രങ്ങൾ അന്യോന്യം അയയ്ക്കുന്ന എഴുത്തുകളിൽ യാതൊന്നും ഗോപനം ചെയ്യാറില്ലല്ലോ. രാധയോടു പറയുന്ന സംഗതികൾ മുഴുവനും ജാനകി നമ്മോടു പറയുകയില്ല. ഇതാണ് എഴുത്തുകൾ കൊണ്ടുള്ള മുഖ്യപ്രയോജനം. പക്ഷെ ഈ പ്രയോജനത്തിന് പകരം അപ്പുറത്തു ഒരു ദോഷവും ഉണ്ട്. അപ്രകൃതങ്ങളായ പലേ വൃത്താളം എഴുത്തിൽ കിടന്നുകൂടാതിരിയ്ക്കുകയില്ല. എഴുത്തുകൾ സാധാരണമായി വാർത്താസംഗ്രഹങ്ങളാണല്ലോ. എന്നാൽ ഈ വാർത്തകളെല്ലാം കഥയ്ക്കു ഒന്നുപോലെ ഉതകുന്നവയായിരിയ്ക്കുകയില്ല. പൂർവ്വാക്തമായ ദൃഷ്ടാന്തത്തിൽ കഥലാക്ഷിയുടെ സംബന്ധത്തിന് കഥയോടു വല്ല ബന്ധവുമുണ്ടോ? എഴുത്തിന് തന്മയത്വം വരുത്തുവാൻ ശ്രമിക്കുമ്പോൾ കഥാസ്വരൂപത്തിന്റെ തന്മയത്വത്തിന് ഹാനി തട്ടുന്നു. ഇക്കാരണത്താലാണ് പ്രസ്തുത സമ്പ്രദായത്തിന് അധികം പ്രചാരമില്ലാത്തത്.

5. ആഖ്യാനം ചെയ്യുന്നതിൽ എഴുത്തുകൾക്കുള്ള ഇണവും ദോഷവും വേറൊരു രീതിയിലും തെളിഞ്ഞുകാണുന്നുണ്ട്. ഇതു മറ്റൊന്നുമല്ല. കഥാപാത്രം ദിവ്യസന്ദർശനം എഴുതുന്ന ആളാണെന്നു വിചാരിക്കുക. ഈ ഡ

യറിയിലേ ചില ഭാഗങ്ങൾ ഉദ്ധരിച്ചു, കഥാസൃഷ്ടിയെ യുക. എങ്ങനെയെന്നാൽ:—

1105 കുംഭം 6-ാംനം

ഇങ്ങനെവരുമെന്നു ആർ കരുതിയിരുന്നു! ഈ നല്ലത്തഞ്ചാം കാലത്തിൽ പതിനഞ്ചുവയസ്സുള്ള ഒരു കുട്ടിയെ വിവാഹം ചെയ്യാൻ പുറപ്പെട്ടതിന്റെ ഫലമാണു് ഇതു്. പാവം! അമ്മുവിനെ കരം പറയേണ്ടതില്ല. ഇന്നു മുഖക്കുഴരം ചെയ്യുവാൻ കണ്ണാടിയിൽ നോക്കിയപ്പോൾ മുഖത്തു രണ്ടുമുന്നു രെച്ചു രോമം കണ്ടു. പ്രായാധിക്യംതന്നെ; സംശയമില്ല. ആപ്പീസിൽനിന്നു മടങ്ങിവരുമ്പോൾ ഒരു യുവാവുവീട്ടിൽ നിന്നു പതുങ്ങിപ്പോകുന്നതു കണ്ടു. അവൻ അരായിരിക്കാം? അന്നന്നുള്ള സംഭവങ്ങൾ ഒന്നൊഴിയാതെ എന്നോടു പറയാൻ ഉള്ള അമ്മു ഇന്നു മെഴനം ദീക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നതിന്റെ കാരണമെന്തു്? ആ ചെറുപ്പക്കാരനെക്കുറിച്ചു ഒരുക്കരംപോലും മിണ്ടിയില്ലല്ലോ. നിരലാബധായിരുന്ന അവളെ വേട്ടതുകൊണ്ടുള്ള കൃതജ്ഞത അവളെ എന്നോടു് എന്നേയ്ക്കും ബന്ധിക്കുമെന്നു വിചിന്തിച്ചു ഞാൻ എത്ര മുഖം! യേശുനമാകുന്നു അഗ്നിയിൽ സർവ്വം ശലഭപ്രായം തന്നെ. അവൾക്കു ബന്ധുക്കളും ചാർച്ചക്കാരും മറു മില്ലല്ലോ. അവളുടെ അമ്മ മരിച്ചപ്പോൾ ലോകത്തിൽ ഞാനെന്തു മറുയാതെ ഒരു ബന്ധവും അവൾക്കില്ലെന്നല്ലേ ഞാൻ ധരിച്ചിരുന്നുതു്! പിന്നെ അരായിരിക്കാം ഈ ചെറുപ്പക്കാരൻ? അയ്യോ! ഓമനെ! നീ എന്റെ ദുഃ

ഖം അറിയുന്നുണ്ടോ?

× × × ×

1105 കുറുഭം 7-ാംനം

അമ്മവിൽ ഇന്നും ഭാവഭേദമൊന്നും കണ്ടില്ല. എങ്കിലും പതിവില്ലാത്ത ഒരു മൗനം! ഇടയ്ക്കിടെഭീർഘനിശ്വാസം ചെയ്യുന്നതുണ്ട്. വാലിയക്കാരൻ ശങ്കരനെവിളിച്ചു രഹസ്യമായി ചോദിച്ചപ്പോൾ ആ ചെറുപ്പക്കാരൻ ഇന്നും വന്നിരുന്നുവെന്നു അറിഞ്ഞു. ഇങ്ങനെ എത്രനാൾ സഹിക്കും! അമ്മവിനോടു ചോദിച്ചുകേൾക്കാം? അതിനു എനിക്കു യോഗ്യം വരുന്നില്ല. എല്ലാം ശങ്കനപ്പിഴതന്നെ. ആപ്പീസിൽ കണക്കുപുസ്തകത്തിൽ എന്തോ പിശകുണ്ട്. അതു ഉടനെ ചെയ്തില്ലെങ്കിൽ 'കൊല്ലൻ' സായ്പ് മീശപിരിക്കും. ഇശ്ശപരോ രക്ഷതു! ഉറക്കവും വരുന്നില്ല.

× × × ×
(ഇങ്ങനെ ദിവസങ്ങൾ പലതു കഴിഞ്ഞു.)

× × × ×

1105 കുറുഭം 26-ാംനം

ഇന്നു ആപ്പീസിൽനിന്നു മടങ്ങിയപ്പോൾ അമ്മവിന്റെ ഭീനരോദനമാണ് എന്റെ ചെവിയിൽ ആദ്യമായി പെട്ടത്. ഞാൻ-മെല്ലെ അവളുടെ മുറിയിൽ പ്രവേശിച്ചു. അമ്മ സോഫായിൽ കമിഴ്ന്നുകിടന്നു കരഞ്ഞുകൊണ്ടിരുന്നു. മേശപ്പുറത്തു ഒരു വൃത്താന്തപത്രം കണ്ടു. അതിന്റെ ഒരു ഭാഗം കണ്ണീർകൊണ്ടു അഭിഷേകം ചെയ്യപ്പെട്ടിരുന്നു.

സൂക്ഷിച്ചു നോക്കിയപ്പോൾ കണ്ടതു ഇപ്രകാരമാ
ണ്:—

“ആത്മഹത്യ—കണ്ണർജെയിലിൽ നിന്നും
ചാടി രക്ഷപെട്ട ഒരു യുവാവ് കറെ ദിവസങ്ങളാ
യി ഈ ദിക്കിൽ ഒളിച്ചും മാറിയും നടന്നിരുന്നു.
പൊലീസ്സുകാർ അന്വേഷണം നടത്തിക്കൊണ്ടു വ
രികയായിരുന്നു. ഇന്നലെ ഒരു യുവാവിന്റെ പ്രേ
തം പെരിയാറിന്റെ തീരത്തിൽ കിടക്കുന്നതു ഒ
രു വെളുത്തേടൻ കണ്ടു. പോലീസ്സുകാർ സ്ഥലത്തു
വന്നു പരിശോധിച്ചതിൽ അതു ജെയിൽപ്പള്ളിയു
ടെ പ്രേതമാണെന്നു മനസ്സിലായി. ആത്മഹത്യ
യാണെന്നു ഉറവിക്കപ്പെടുന്നു.”—

ഇതു വായിച്ചുകഴിഞ്ഞപ്പോൾ പെട്ടെന്ന് എ
ന്റെ ഹൃദയം കലുഷിതമായി. ഞാൻ അമ്മുവി
ന്റെ നേക്കു തിരിഞ്ഞു, “ഹ്ലീ! ഓഷ്ട! നിന്റെ ജാ
രന്റെ പിറകെ നീയും പോവിൻ!” എന്നു ഗർ
ജിച്ചു. “അയ്യോ! എന്റെ കൊച്ചേട്ടാ!” എന്നു
മാത്രം പറഞ്ഞവൾ ബോധരഹിതയായി നിലത്തു
വീണു. സുബോധം വന്നശേഷം അവൾ വൃത്താ
ന്തമല്ലാത്ത എനോടു തൊണ്ടയിടിക്കുകയുണ്ടു പര
ഞ്ഞു. കഷ്ടം! ഞാൻ എന്തൊരു വിഡ്ഢി! അമ്മു
വിനെ ഞാൻ അകാരണമായി ശങ്കിച്ചല്ലോ. പ
ക്ഷേ, ആ ചെറുപ്പക്കാരൻ അവളുടെ ഏകസഹോ
ദരനാണെന്നു ഞാൻ അറിഞ്ഞതാ? പരമാർത്ഥം മ
നസ്സിലായപ്പോൾ ഞാൻ അവളുടെ കാൽക്കൽ വി
ണു മാപ്പുപേക്ഷിച്ചു. അവളുടെ സഹോദരൻ
ജെയിൽപ്പള്ളിയാണെന്നു ഞാൻ അറിഞ്ഞാൽ

ഞാൻ അവളെ ഉപേക്ഷിക്കുമോ എന്നാണ് അവൾ ഭയപ്പെട്ടത്. പാവം! എന്റെ സ്നേഹത്തിന്റെ ആഴം അവൾ കണ്ടോ? അവളുടെ സ്വർഗ്ഗത്തിൽ കൂടുമ്പോഴും കാത്തിരിപ്പാനാണ് ആ യുവാവു ആത്മഹത്യ ചെയ്തതെന്ന് പിന്നീട് എനിക്കുമനസ്സിലായി! കഷ്ടം.....

x

x

x

x

ഏതാണ്ട് ഇപ്രകാരമാണ് നാൾവഴിയിൽനിന്നു കനാറുപം സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടുന്നത്. എഴുത്തുകളിലെന്നപോലെ ഈ ആഖ്യാനരീതിയിലും ആത്മഗതങ്ങൾ പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ വളരെ സൗകര്യമുണ്ട്. പക്ഷേ അപ്രകൃത സംഗതികൾ കടന്നുകൂടുന്നതിനും അതുതന്നെ സൗകര്യമുണ്ട്.

ഓരോ ആഖ്യാനരീതിയിലും ചില അപകടങ്ങളുണ്ടെന്നു നാം കണ്ടുകഴിഞ്ഞുവല്ലോ. എന്നാൽ വിദഗ്ദ്ധന്മാരായ കഥാകാരന്മാർക്കു ഈ അപകടങ്ങൾ തരണം ചെയ്യുവാൻ സാധിക്കുമെന്നുള്ള കാര്യവും വിസ്മരിക്കാവതല്ല. കഥാകൃത്തായിട്ട് നൈപുണ്യമുള്ളവർക്കു എന്തു സമ്പ്രദായവും ഒന്നുപോലെ സ്വീകാര്യമാണ്. മറിച്ച്, അസമർത്ഥരായ കഥാകൃത്തുക്കൾക്കു ഏതൊരു രീതികളും ഒന്നുപോലെ ദുഷ്കരമായിരിക്കും.



അദ്ധ്യായം ൭.

പാത്രചിധാനം.

പാത്രങ്ങളില്ലാത്ത കഥ വധുവരന്മാർ ഇല്ലാത്ത മംഗല്യം പോലെയാണ്. ഒരുപുറത്തു താളമേളങ്ങൾ തളിരിയിൽ നടക്കുന്നു; മററൊരുപുറത്തു സദ്യക്കുള്ള കോപ്പുകൾ ഒരുക്കുന്നു; പഴിനീളെ തോരണങ്ങളും കൊടിക്കുകയും നാട്ടുന്നു. പക്ഷേ വധുവും വരനും മാത്രമില്ല. അങ്ങനെവന്നാൽ വിവാഹമോഷ്ടങ്ങളുടെ അർത്ഥമെന്ത്? അപ്രകാരംതന്നെ പാത്രങ്ങളില്ലാത്ത ആഖ്യാനം കഥയല്ല. ചില കഥകളിൽ പാത്രങ്ങൾക്കല്ല പ്രാണാന്യമെന്നും വേറെചില സംഗതികൾക്കു ചെറുകഥയിൽ പ്രാധാന്യം നൽകപ്പെടാവുന്നതാണെന്നും കഥാബീജത്തെക്കുറിച്ചുള്ള അധ്യായത്തിൽ വിവരിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ. എന്നിരിക്കിലും പാത്രങ്ങളെക്കൂടാതെ ഒരു ചെറുകഥ എഴുതുവാൻ സാധിക്കുമെന്നു തോന്നുന്നില്ല. ചില കഥകളിൽ പാത്രങ്ങൾക്കു സർവ്വജ്ഞോമുഖമായ പ്രാമാണ്യവുമുണ്ട്. നന്മയും പാത്രവിധാനത്തേക്കുറിച്ചു ഇവിടെ പ്രസ്താവിക്കുന്ന സംഗതികൾ ചെറുകഥകളെ സ്മരണയായും പാത്രപ്രധാനമായ ചെറുകഥകളെ വിശേഷമായും പരിമർശിക്കുന്നവയെക്കുന്നു.

യദിതൊന്നാണു കഥാപാത്രങ്ങളെ ഏകദേശംഗമമാക്കി ചെയ്യുന്നത്? ഒരു കഥാപുരുഷൻ അതുതകർപ്പും അസാധാരണവുമായ പല ഘട്ടങ്ങൾ തരണംചെയ്താൽ ആയാളുടെ സ്വഭാവം സർവ്വദയോഹാസകരമാകുമോ? സിന്ധിമയിലെ കഥാനായകന്മാരെ നിരീക്ഷണംചെയ്യുക. 'എസ്സിപോളോ' എന്ന നടനെ ചിത്രയവനികയിൽ കാണാ

ത്തവരായി ആരുംതന്നെ ഉണ്ടെന്നു തോന്നുന്നില്ല. ആ യാളുടെ പരാക്രമങ്ങളും ഗുസ്തിപ്രയോഗങ്ങളും എടുത്തു ചാട്ടങ്ങളും തകിടംമറിച്ചുപും കാണുമ്പോൾ പ്രേക്ഷകന്മാർ ആപ്പുവിളിച്ചു അട്ടമനിക്കുന്നതു ഞാൻ കേട്ടിട്ടുണ്ട്. പക്ഷേ ഈ സാഹസങ്ങൾ എസ്റ്റിപോളോവിനെ (കഥയിൽ ആയാൾക്കുള്ള പേർ എന്തെങ്കിലുമായിക്കൊള്ളട്ടെ) പൂർ്വ്വധികം പരിചിതനാക്കിച്ചെയ്യുന്നുണ്ടോ? ഇല്ലതന്നെ. ഏതു അപകടത്തിലും അവിവേകമായി ചെന്നുചാടി മൃഗീയശക്തികൊണ്ടു അതിൽനിന്നു രക്ഷപ്പെട്ടുകൊള്ളാമെന്നു സമാശ്വസിക്കുന്ന ഒരു മരമുണ്ടെന്നു ആയാൾ എന്നുമാത്രമേ എനിക്കു തോന്നിയിട്ടുള്ളൂ. ആയാളുടെ സ്ഥാനത്തു ഒരു മരപ്പാവയാണു നടന്നു ചെയ്യുന്നതെന്നിരുന്നാലും, പാത്രസ്വഭാവത്തെ സംബന്ധിച്ചിടത്തോളം യാതൊരുവ്യത്യാസവുമുണ്ടാകയില്ല. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ ഹൃദയം ഗമനം വിചിത്രസംഭവങ്ങളെയല്ല ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നത്.

കഥാകാരന്മാർ പ്രയോഗിക്കുന്ന മറ്റൊരു തന്ത്രം പരിശോധിക്കുക. ശ്രീമാൻ പണ്ടി അച്ചൻറ 'ദൈവം സാക്ഷി' എന്ന കഥയിൽ, രാമപ്പൻ നായരുടെ ഭാര്യ താമസിക്കുന്ന മഠത്തിൽ വീട്ടിൻറമുറ്റത്തു ഒരു പണ്ടാരൻ വന്നുനില്ക്കുന്നു. "അമ്മാ, കൊഞ്ചം കഞ്ചി കൊടുങ്കോ, അമ്മാ! പശിയായിരിക്കു, അമ്മാ!" എന്നു അവൻ നിലവിളിക്കുന്നു. കുറേനേരം കഴിഞ്ഞിട്ടും യാതൊന്നും കിട്ടുകയില്ലെന്നു കണ്ടപ്പോൾ പണ്ടാരൻ ഇപ്പോൾഗത്തോടെ മടങ്ങിപ്പോകുന്നു. അടുത്തനിമിഷത്തിൽ ഈ പണ്ടാരൻ ആരാണെന്നു നമുക്കു അറിയാറാവുന്നു. ഒരു കേസ്സു

തെളിയിക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചുനടക്കുന്ന രാമക്കുറുപ്പാണ് പണ്ടാരവേഷം നടിച്ചത്. എന്നാൽ പണ്ടാരൻ രാമക്കുറുപ്പാണെന്നോ രാമക്കുറുപ്പ് പണ്ടാരമാണെന്നോ അറിയുന്നതുകൊണ്ടു രാമക്കുറുപ്പിന്റെ സ്വഭാവം നമുക്കു പൂർവ്വധികപരിചിതമാകുന്നുണ്ടോ? രാമക്കുറുപ്പ് പണ്ടാരൻ മാത്രമല്ല, വെളുത്തേടൻ കൂടിയാണെന്നു അറിഞ്ഞാലും ആയാളുടെ സ്വഭാവം നമ്മുടെ പരിചയചക്രത്തിൽപ്പെടുകയില്ല. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ: പ്രസ്തുതവേഷരചമല്ല കഥാപാത്രങ്ങളുടെ തന്മയരചത്തിനു നിദാനം.

ഈ നിദാനം ഇതോ അതോ എന്നു ഇനിയും പൂർവ്വലോചിച്ചുവായനക്കാരുടെ ക്ഷമ പരീക്ഷിക്കണമെന്നു വിചാരിക്കുന്നില്ല. ഇന്നതാണു നിദാനമെന്നു ആദ്യംതന്നെ പറഞ്ഞേക്കാം. ചെറുകഥയിലെ പാത്രവിധാനത്തിൽ രണ്ടുകാതൃക്കൾ സഹലീഭവിക്കണം:—(1)കഥാപാത്രവും കഥാപാത്രവും തമ്മിലുള്ള വൊരത്തം; (2)ലോകസാധാരണതപം.

ഉത്തമമായ ചെറുകഥയിൽ കഥാസ്വരൂപത്തിന്നും കഥാപാത്രങ്ങൾക്കും തമ്മിൽ നിരാക്ഷേപമായ ആനുരൂപ്യമുണ്ടാകുന്നതാണ്. കഥ പാത്രത്തിനുവേണ്ടിയോ പാത്രം കഥയ്ക്കുവേണ്ടിയോ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടതാണെന്നു വായനക്കാർക്കു തോന്നരുത്. 'മാൻപേടയിൽനിന്നു ഗിരികന്യകയോ ഗിരികന്യകയിൽനിന്നു മാൻപേടയോ' എന്നു സന്ദോഷിക്കുപടി, അവയ്ക്കു തമ്മിൽ അത്രകണ്ടു സംസകതിയുണ്ടായിരിക്കണം. ചെറുകഥക്കു നിരക്കുന്ന പാത്രം നോവലിനു അനുരൂപമാകണമെന്നില്ല. അപ്രകാരംതന്നെ, നോവലിൽ വിഹരിക്കേണ്ടതായ ഒരു കഥാപാത്രത്തിനു ചെറുകഥ കാരാഗൃഹസമാനമായിരിക്കും. വൈ

ത്തിപ്പട്ടരെ ഒരു ചെറുകഥയിൽ ഒരുക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചു നോക്കുക. പട്ടരുടെ സർവ്വാധികമായ തന്ത്രത്തിനു ചെറുകഥയിൽ എടുപോരാതെ വരുമെന്നു നിഷ്പ്രയാസം കാണാം. ചെറുകഥാപാത്രങ്ങളുടെ വ്യാപാരം കഥാഖിജത്തിന്റെ വികാസത്തിനു പശ്ചാത്തമായിരിക്കണം.

പാത്രങ്ങളുടെ ലോകസാധാരണതപത്തേപ്പറ്റി കണ്ടുപിടിക്കുമുണ്ടാവാൻ ഇടയില്ലല്ലോ. എന്നാൽ ഇതിന്റെ ഒരു അപവാദമാണെന്നു തോന്നിക്കുന്ന ഒരു സംഗതിയെക്കുറിച്ചു കുറഞ്ഞൊന്നു ചിന്തിക്കേണ്ടതുണ്ട്. നോവലിൽ പ്രകൃത്യതീതങ്ങളായ പാത്രങ്ങൾ പ്രായേണ ദുർല്ലഭമാകുന്നു. പക്ഷേ ചെറുകഥയിൽ അപ്രകാരമല്ല. ലോകത്തെത്തുടങ്ങിയ പല ചെറുകഥകളിലും അലോകസാധാരണമായ പാത്രങ്ങൾ സൃഷ്ടിക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. സ്റ്റീവൻസണിന്റെ Will o' the Mill എന്നകഥയുടെ അവസാനത്തിൽ 'മൃത്യു' എന്നൊരുപാത്രം നായകനായ വില്ല്യമോട്ട് സംഭാഷണംചെയ്യുന്നു; ഖയോവുദ്ധന്റെ 'വിൽ' സംഭാഷണത്തിൽ ആഗതനോടൊന്നിച്ചു ഒരു ദീർഘയാത്രക്കു പുറപ്പെടുന്നു. (അതായതു: മരിക്കുന്നു) ഇപ്പോഴുതന്നെ ഫാത്തോൺ, അല്ലൻ പോ, മുതലായ കഥാകാരന്മാരും പ്രകൃത്യതീതപാത്രങ്ങളെക്കൊണ്ടു കൈകാര്യം ചെയ്യുന്നുണ്ട്. ഇപ്രകാരം ചെയ്തിട്ടുള്ളതു ആശാസ്വമാണോ? ആശാസ്വമാണോ അല്ലയോ എന്നുള്ള സംഗതി കഥാകൃത്തിന്റെ വൈഭവത്തെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നു. ഒരുകാലം അസന്ദിഗ്ദ്ധമാണ്. മനുഷ്യാനുഭവത്തിൽ പെട്ടാത്തതൊന്നും ചെറുകഥയിലാവട്ടെ നോവലിലാകട്ടെ സ്വീകരിച്ചുവരില്ല. പ്രസ്തുത കഥാകാരന്മാർ വിജ്ഞാപനങ്ങളായ

പാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും അവയെ നമ്മുടെ അനുഭവകോടിയിൽ കൊണ്ടുവരുന്നതുമാണ്. കഥ വായിക്കുമ്പോൾ നാം അവയുടെ ആസ്തികൃത്തിൽ വിശ്വസിക്കുകതന്നെ ചെയ്യുന്നു. പിന്നീട് നാം കഥാകാരന്റെ കല്പനാശക്തി അഭിനന്ദിക്കുന്നു. ബുദ്ധിക്ക് നിരൂപണം ചെയ്യാൻ സാധിക്കാത്ത പ്രകൃത്യതീതശക്തികളെ നമ്മുടെ ദൃഷ്ടിയിൽ വിശ്വാസ്യമായി നടന്നുചെയ്തിട്ടു സങ്കല്പമാണത്ത് നാം കൊണ്ടാടുന്നു. അല്പസമയത്തേക്കെങ്കിലും ഈ വക സംഗതികളിൽ വ്യാമോഹിയ്ക്കാത്ത മനുഷ്യബുദ്ധി ഇല്ലെന്നതന്നെ പറയാം. ചെറുകഥ അല്പസമയത്തിലെ പാരായണത്തിനുള്ള ഒരു കാവ്യമായതുകൊണ്ടു നിരീശ്വരന്മാരും ലൗകികബുദ്ധികളുമായ ശാസ്ത്രജ്ഞന്മാർക്കുപോലും അവ തല്ക്കാലം വിശ്വാസ്യമായിത്തീരുന്നു. അനന്തരം—അതായതു കഥ വായിച്ചുകഴിഞ്ഞിട്ടു—അവ കേവലം സങ്കല്പസൃഷ്ടങ്ങളാണെന്നുവെച്ചു അവർ തള്ളിക്കളയുമായിരിയ്ക്കാം. എന്നിരിക്കിലും ഈദൃശപാത്രങ്ങളെ നമ്മുടെ അനുഭവസീമയിൽ കൊണ്ടുവരുവാൻ ശ്രമിച്ചിരുന്ന ഉഗ്രന്ഥകാരന്മാർ അവയെക്കൊണ്ടു കൈകാര്യം ചെയ്യുവാൻ യാതൊരുവിരോധവുമില്ല. ഗ്രന്ഥകാരന്റെ കല്പനാശക്തിയിൽ അസംഭാവ്യപാത്രങ്ങൾപോലും ലോകസാധാരണങ്ങളായിബ്ഭവിയ്ക്കുന്നു.

അനുഭവവേദ്യമായ പാത്രങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുവാൻ ഉപായമെന്തു്? ഇതിനു പൊടിക്കൈകളൊന്നുമില്ല. അനുഗ്രഹിതരായ കഥാകാരന്മാർക്കു മാത്രമേ ഇതു സാധ്യമാകയുള്ളൂ. പാത്രസൃഷ്ടിയിൽ പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്ന നൈപുണ്യം അപഗ്രഥിച്ചുനോക്കിയാൽ രണ്ടുഅംശങ്ങൾ കാ

ഞാം. അതായതു—ആത്മജ്ഞാനവും ലോകപരിചയ
വും. ഇവയിൽ ആത്മജ്ഞാനമാണ് പ്രഥമസ്ഥാനം അ
ർഹിക്കുന്നത്. തന്നെത്തന്നെ അറിഞ്ഞാലെ മറുത്തവ
 റെ അറികയുള്ളു. ആത്മജ്ഞാനം സർവ്വജ്ഞാനത്തിന്റേ
യും ആരംഭമാകുന്നു. നമ്മുടെ അന്തരംഗം മനുഷ്യലോ
 കത്തിന്റെ ഒരു സംഗ്രഹമാത്രം. മനുഷ്യസ്വഭവമായ സ
 ്വർഗ്ഗങ്ങളും സർവ്വഭാഷങ്ങളും നമ്മിൽ കുടികൊള്ളുന്നു.
 ചിലതു ബീജപ്രായവും മറുചിലതു വികസിതവുമാണെ
 ന്നേയുള്ളു. വൈത്തിപ്പട്ടരെ അന്വേഷിച്ചു അകലെയെ
 ള്ളും പോകേണ്ടതില്ല. വൈത്തിപ്പട്ടർ നമ്മിൽത്തന്നെ
 യുണ്ട്. സഭ്രയും നമ്മിൽത്തന്നെ. സൂരിനമ്പൂതിരിപ്പാ
 ടും കേശവനണ്ണിത്താനും നമ്മിൽത്തന്നെ. എന്നാൽ ചി
 ലരുടെ 'സൂരിനമ്പൂതിരിപ്പാടു' തങ്ങളുടെ ഭമശക്തിയാൽ
 അങ്കുരപ്രായമായിത്തന്നെ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നു. ചിലരുടെ
 സർവ്വഗുണങ്ങളും അപ്രകാരംതന്നെ ബീജാവസ്ഥയിൽ നി
 ലകൊള്ളുന്നു. അതുകൊണ്ടുതന്നെ ഈ ആഭ്യന്തരലോക
 ത്തിലാണ് കഥാകാരൻ ദൃഷ്ടികൾ വ്യാപരിപ്പിക്കുന്നത്.
 ആത്മജ്ഞാനം കൈവന്നുകഴിഞ്ഞാൽ ഇതരജ്ഞാനം
 തന്നെ കൈവന്നുകൊള്ളും. എന്തുകൊണ്ടെന്നാൽ ഭാവ
 ത്തിലും ബാഹ്യസ്ഥിതിയിലും മനുഷ്യജ്ഞാനത്തിൽ എത്രത
 ന്ന അന്തരമുണ്ടായിരുന്നാലും, അവരുടെ അന്തരംഗം
 മിശ്രവാദം ഒന്നുപോലെതന്നെയാണ്. അവരുടെ വി
 കാരങ്ങളും വിചാരങ്ങളും ഏകദേശം ഒരേവിധത്തിലാ
 ണ വർത്തിക്കുന്നത്. തന്മൂലം ആത്മജ്ഞാനിക്കു പരമൊ
 ഭയപ്രവേശം നിഷ്പ്രയാസം സാധിക്കും. ബാക്കിയുള്ള
 സംഗതികൾ—അതായതു; മനുഷ്യരുടെ ബഹിർവ്യാപാ
 രം, ആകൃതി, ഇത്യാദി—ലോകപരിചയത്തിൽ നിന്നും

ലഭ്യമാകുന്നതാണ്. എന്നാൽ ആത്മജ്ഞാനമില്ലാത്തവൻ ലോകത്തെ ദർശിക്കുന്നതു 'അന്ധനായുള്ളവൻ ദീപം കരത്തിങ്കലേന്തി' നോക്കുന്നതുപോലെയാണ്. ഏതൊരുവനും ഇല്ലാത്തവന്റെ ലോകപരിചയമാത്രമേ തദ്യഥം വിശ്വാസ്യവുമാകയുള്ളൂ.

ഇങ്ങനെ പരിപൂർണ്ണമായ ആത്മജ്ഞാനവും വിപുലമായ ലോകപരിചയവും കൈവന്നിട്ടുള്ള ഒരു ഭാഷാകശലൻ 'സ്വയമേവാഗത'മായകല്പനാശക്തി പ്രയോഗിക്കുമ്പോഴാണ് കഥാപാത്രങ്ങൾ ലോകാവതാരം ചെയ്യുന്നത്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ധീഷണാസന്താനങ്ങൾ സ്വസ്ഥാവിന്റെ ഏദയത്തിലും വായനക്കാരുടെ ഏദയങ്ങളിലും ഒന്നുപോലെ സ്ഥലംപിടിക്കുന്നു. അവയുടെ സ്രഷ്ടാവിനു അവയും സ്വപുത്രന്മാരും ഒന്നുപോലെയാണ്. രണ്ടും ഒന്നുപോലെ വാസ്തവമായിട്ടാണ് അദ്ദേഹത്തിനു തോന്നുക. കഥാകാരൻ സ്വസങ്കല്പങ്ങളായ പാത്രങ്ങളിൽ വിശ്വസിക്കുന്നില്ലെങ്കിൽ വായനക്കാർ എങ്ങിനെയാണ് വിശ്വസിക്കുക? "ഈ കഥാപാത്രത്തെ നമുക്കു കൃഷ്ണൻനായരെന്ന് വിളിക്കാം" എന്നു എഴുതുന്ന കഥാകാരൻ തീർച്ചയായും കൃഷ്ണൻനായരെ മനസ്സിലാക്കിയിട്ടില്ല. ഇപ്രകാരം എഴുതുന്നതിന്റെ അർത്ഥം കഥാകാരൻ പ്രസ്തുതപാത്രത്തിന്റെ ആസ്തികൃത്തിൽ പൂർണ്ണവിശ്വാസമില്ലെന്നും അതു കേവലം സങ്കല്പസൃഷ്ടമാണെന്നുള്ള സംഗതി. അദ്ദേഹം വിസ്മരിച്ചിട്ടില്ലെന്നുമാകുന്നു. "ഇത്രയുടെ പേർ കൃഷ്ണൻനായരെന്നാണ്" എന്നു സഭയും പറയത്തക്ക സാക്ഷാൽക്കാരം കൈവന്നതിനു ശേഷമേ ധർമ്മകാരൻ പാത്രസൃഷ്ടിച്ചെയ്യുവാൻ പുറപ്പെടാവൂ. അ

പ്ലേകിൽ 'വിളിയ്ക്കൽ' മാത്രമേ ശേഷിയുളളൂ. വിളിയ്ക്കപ്പെടുന്ന കഥാപാത്രം വിശ്വാസ്യമാകയില്ല.

കഥാപാത്രങ്ങളെ എങ്ങനെയാണു വായനക്കാർക്കു പരിചയപ്പെടുത്തേണ്ടതു്? നമ്മുടെ കഥാകൃത്തുക്കൾ ചെയ്യുന്നതു് ഇപ്രകാരമാണു്:—അവർ കഥയ്ക്കാവശ്യമുള്ള പാത്രങ്ങളെ ആദ്യത്തെ വിവരിക്കുവാൻ തുടങ്ങുന്നു. കേശാദിപാദം വണ്ണിക്കാതെ യാതൊരു പാത്രത്തെയും അവർ വിട്ടുകളയാറില്ല. * “ശ്രീമാൻ ബാലകൃഷ്ണമേനോൻ പെൻഷൻവാങ്ങിപ്പിരിഞ്ഞ ഡിപ്യൂട്ടികലക്ടർ ഓ മോദരപ്പണിക്കരുടെ ഏകസന്താനമായിരുന്നു. മേനോന്റെ അഞ്ചാംവയസ്സിൽതന്നെ അമ്മ മരിച്ചതിനാൽ ഒരു ഓമനക്കുട്ടിയായിട്ടാണു മേനോനെ വളർത്തിവന്നതു്. എങ്കിലും അമ്മാതിരി പുത്രന്മാരിൽസാധാരണ കണ്ടുവരുന്ന ദുർഗ്ഗുണങ്ങൾ ഇദ്ദേഹത്തെ ലേശവുമുണ്ടായിട്ടില്ല. മേനോനുഇപ്പോൾ വയസ്സുഇരുപത്തിരണ്ടാണു്. ബി. എൽ. ജയിച്ചതിനുശേഷം മദിരാശി ഫൈക്കോടതിയിൽ ‘അപ്പറൻറിസ്സി’നു ചേർന്നിരിയ്ക്കുകയാണു്. അദ്ദേഹത്തിന്റെ മുഖത്തു ഏതുസമയത്തും ഒരു ഓമനതപംവിളയാടിക്കൊണ്ടിരുന്നു. ദുർമുഖം ഒരു സമയത്തും ഇല്ല. ആദ്യോടും വളരെ സൗമ്യമായിട്ടേ സംസാരിക്കൂ. ഒത്ത ഉയരം. ദിവസേന ഉണ്ടായിരുന്ന വ്യായാമത്താൽ ജനനാൽത്തന്നെ സുന്ദരമായ ഭോമത്തിനും മുഖത്തിനും കേതപ്രസാദംകൊണ്ടു ഒരു ഭംഗി കൂടിയിരുന്നു. നിറത്തിനു ഒരു രക്തവണ്ണവും കൂടി ഉണ്ടായിരുന്നു. പന്തുകളിയിൽ ഒന്നാം സമ്മാനം മേനോനുതന്നെയായിരുന്നു. മദിരാശിയിൽമേനോന്റെ

* മി. ഇ. ഐ. പങ്ങി അച്ചൻ. കഥാവലി.

പേർ കേൾക്കാത്തവർ ചുരുക്കം. മേനോനും കളിക്കുന്നു
 ഞ്ഞൊറിഞ്ഞാൽ അന്നു ഒരു തിരക്കു വേറെതന്നെ. ഇം
 ഗ്ലീഷുകാരുടെ കളികളൊക്കെ തനിക്കു വശമായിരുന്നു.
 മദിരാശിയിലുള്ള വെള്ളക്കാക്കും ഈ ചേതുവാൽ മേ
 നോനെ ജീവനായിരുന്നു. പഠിപ്പിച്ചിരുന്ന ക്ലാസ്സുകളിലും
 മേനോനു മീതെ അധികംപേർ ഉണ്ടായിരുന്നില്ല. ഭോമ
 ത്തിനും ബുദ്ധിക്കും ഒരേമാതിരി ശക്തിയുണ്ടായിരുന്നു.
 സംഗീതത്തിലും ഒരേമാതിരി പാടവും സിദ്ധിച്ചിരുന്നു.
 ചുരുക്കിപ്പറയുന്നതായാൽ മേനോനെപ്പോലെ ഒരു ചെ
 രുപ്പക്കാരൻ മലയാളി മദിരാശിയിൽ ഉണ്ടായിരുന്നില്ല.”
 ഇതി നായകവണ്ണനും സമാപ്തം. ഇനി കഥാനായികയെ
 വർണ്ണിക്കുകയായി:—“മിസ്സർ പണിക്കരുടെ മരുമകൾ
 ജാനു അന്നു മേരീസ്സ് കോളേജിൽ ബി. എ. യു. വായി
 ക്കുകയായിരുന്നു. ജാനുവിന്നു വയസ്സ് പതിനെട്ടായിരുന്നു.
 അവളുടെ അച്ഛൻ മുൻസിഫ് മി. ഗോപാലമേനോൻ
 മരിച്ചതു മുതൽ ജാനുവും അമ്മയും പണിക്കരുടെ കൂടെ
 തന്നെയായിരുന്നു താമസിച്ചു വന്നത്. ‘തിയ്യിൻ സമ
 പമതിൽ നൽപതുവെണ്ണ വെച്ചാൽ നെയ്യായ്കുമേണ
 പകരുമെന്നതു’പോലെ സുകുമാരിയായ ജാനുവിനോടു
 കൂടി വളർന്നുവന്ന മേനോന്റെ ഹൃദയം ജാനുവിലായി
 പ്പോയിരുന്നു. ഇവർ ഇപ്പോൾ അനുരാഗികളായിരുന്നു.
 ജാനുവിന്റെ നീലനയനങ്ങളും ചന്ദ്രബിംബംപോലെ
 ശോഭിക്കുന്ന മുഖവും, പല്ലുവാധരങ്ങളും മേനോനെ വല്ലാ
 തെ കൺക്കിലാക്കിയിരുന്നു.” നായികാവർണ്ണനയും ക
 ഴിഞ്ഞു. ഇനി വല്ല പാത്രവുമുണ്ടോ? അതും ഒന്നു വർ
 ണ്ണിച്ചുവിടാം. അതുകൊണ്ടുമായില്ല. വസുധാരണവും

കുറുപ്പു വർണ്ണിച്ചാലേ കഥാകാരന്മാർ സുഖമുള്ളൂ. 'ഉടുത്തിരുന്ന ഒന്നരയുടെ വെളുത്തപ്പൂക്കൾ ജാക്കറ്റിന്റെ മിനമിനപ്പും കണ്ണാഭരണത്തിന്റെ പലപലായമാനതയും കാണേണ്ട കാഴ്ചതന്നെയാണ്.' ഇത്രയൊക്കെ കഴിഞ്ഞാൽ ഇനി കഥയിലേക്കു പ്രവേശിക്കാമെന്നായി.

കല്പിച്ചുകൂടിയുള്ള ഈ വർണ്ണനകൾ നോവലിൽ പോലും സ്വീകാർത്ഥമാണോ എന്നു സന്ദേഹമുണ്ട്. ലോകവ്യവഹാരത്തിൽ ഇത്തരം വർണ്ണനകൾ നാം കേൾക്കാറില്ല. ആഫീസിൽ നിന്നു മടങ്ങിവന്ന ഉദ്യോഗസ്ഥൻ ഭാര്യയോടു, "ഇന്നു ആഫീസിൽ ഒരാൾ വന്നിരുന്നു. എന്തൊരു ഉയരം! ആറര അടിയിലധികം ഉയരം കാണാം. കഷണിത്തല കണ്ണാടിപ്പോലെ മിന്നുന്നു. അതിന്റെ നടുവിൽ രണ്ടുമൂന്നു നരച്ച രോമങ്ങൾ കാറ്റിലാടുന്നുണ്ട്. മൂക്കു അല്പം പതിഞ്ഞും കുറഞ്ഞൊന്നു ചരിഞ്ഞും കാണപ്പെടുന്നു. ചെവി മുയലിന്റേതുപോലെ തലയിൽ നിന്നു 'റെററ' 'ആകിൾ' ആയി സ്ഥിതിചെയ്യുന്നു. വായിൽ പല്ലു മുപ്പത്തിരണ്ടും ഉണ്ടോ എന്തോ? ശ്വാശ്വരങ്ങൾ വളർത്തിയിട്ടുണ്ട്. അഗ്രം മോല്ലോടു പിരിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. താടി അല്പം നീണ്ടിട്ടാണ്. കൈപ്പലകമേൽ ഉണങ്ങിയ ഒരു മുറിവിന്റെ ലാഞ്ചനമുണ്ട്....." എന്നിങ്ങനെ വർണ്ണിക്കുന്നതു വല്ലവരും കേട്ടിട്ടുണ്ടോ? നമ്മുടെ ഉദ്യോഗസ്ഥൻ ഇങ്ങനെ വർണ്ണിച്ചുതുടങ്ങിയാൽ, ആയാൾക്കു ചിത്തഭ്രമമുണ്ടോ എന്നു ഭാര്യ ശങ്കിക്കാതിരിക്കയില്ല. ആഫീസുമുറിയിൽ പ്രവേശിച്ച മനുഷ്യനിൽ പ്രധാനമായി തെളിഞ്ഞു കാണപ്പെടുന്ന ഗുണം മാത്രമേ ചിത്തഭ്രമമില്ലാത്ത ഉദ്യോഗസ്ഥന്റെ വർണ്ണനയ്ക്കു വിഷയമാവുകയുള്ളൂ. ആയാൾ ഒരുപക്ഷെ ഇപ്രകാരം പറയുമായിരിക്കാം—“പിന്നെ—! ഇന്നു ഒരു നേരംപോക്കു

ണ്ടായി. നമ്മുടെ രാമൻനായർ ബലപ്പെട്ട ആപ്പീസുത
റിയിൽ പ്രവേശിച്ചപ്പോൾ ആയാളുടെ കഷ്ടിതൽ
കട്ടിയുടെ മേൽഭാഗത്തു 'റേ!' എന്നൊരു മുട്ട്! എന്തൊ
രു പൊക്കം!"—ഇത്രമാത്രം. വേറൊരു അവസരത്തിൽ
രാമൻനായരുടെ വേറൊരു വിശേഷത്തെക്കുറിച്ച് പറയു
വാൻ സംഗതിവന്നേക്കാം. എല്ലാംകൂടി ഒന്നായിട്ടുപറ
യുക പതിവിലെന്നാണു തോന്നുന്നത്. തന്മൂലം വണ്ണ
നാത്മം വണ്ണിക്കുകയെന്ന സമ്പ്രദായം നോവലിൽപ്പോ
ലും സ്വീകരിക്കാവുന്നതാണോ എന്നു ശങ്കിക്കേണ്ടതാ
കുന്നു.

ചെറുകഥയിൽ ഇത്തരം വിവരണങ്ങൾതീർച്ചയാ
യും അപ്രകൃതമാണ്. പാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവത്തിലും
ആകൃതിയിലും പ്രഥമവീക്ഷണത്തിൽ കാണപ്പെടുന്നസം
ഗതികൾ മാത്രമേ ഉത്തമകഥാകാരന്മാർ വണ്ണിക്കാറുള്ളൂ.
അവരുടെ വണ്ണനകൾ ആകസ്മികവും സന്ദർഭാനുസാരവു
മായിരിക്കും. കഥാപാത്രങ്ങളെക്കുറിച്ചുള്ള പൂർണ്ണജ്ഞാ
നംഅവർക്കില്ലെന്നല്ല ഇപ്പറഞ്ഞതിൽനിന്നു അർത്ഥമാക്കേ
ണ്ടതു്. കഥാകാരന്റെ മനസ്സിൽ ചിത്രം പൂർണ്ണമാണ്.
ആയാൾ പാത്രങ്ങളെ മനസാ പ്രത്യംഗം വീക്ഷിക്കുന്നു.
പക്ഷേ മനസ്സിൽ കാണുന്നതൊക്കെ കടലാസ്സിൽ പക
ർത്തുകയെന്ന സമ്പ്രദായം ശ്രേഷ്ഠകഥാകാരന്മാർ അംഗീക
രിക്കാറില്ല. സന്ദർഭത്തിനു ആവശ്യമായപാത്രലക്ഷണങ്ങ
ൾ മാത്രമേ അവർവണ്ണിക്കാറുള്ളൂ. കല്പിച്ചുകൂടിയുള്ള വി
വരണങ്ങൾഅവർവർജ്ജിക്കുന്നു. വസ്രധാരണംകഥയുടെ
ഒരു അംശമല്ലെങ്കിൽ അവർഅതു വണ്ണിക്കാറില്ല. വസ്ര
ധാരണം വണ്ണിച്ചില്ലെങ്കിലും കഥാപുരുഷന്മാർ ദിഗംബ
രന്മാരെന്നു വായനക്കാർ കരുതുകയില്ലെന്നു അവർക്കു

റിയാം. പാത്രങ്ങളുടെ പ്രകൃതി അവർ പുനരാവർത്തിക്കുകയില്ല. സാക്ഷാതമായ സൂചനങ്ങളാലും സർവ്വോപരി, പാത്രങ്ങളുടെ വ്യാപാരങ്ങളേക്കുറിച്ചുള്ള അനുഭാവാനുഭവമായ വിവരണത്താലും അവർ പാത്രസ്വഭാവം ഭ്രോതിപ്പിക്കുന്നു.

സ്ഥൂലവണ്ണനകളുടെ അനൗചിത്യം ബോധപ്പെടുന്നതിന്, ചെറുകഥയിലെ പാത്രവിധാനത്തിന്റെ പരിമിതിയെപ്പറ്റി ആലോചിച്ചാൽ മതി. വായനക്കാർക്ക് ചെറുകഥാപാത്രത്തോടു പരിചയപ്പെടുവാൻ ഒരു മണിക്കൂർ മാത്രമേ സമയമുള്ളൂവെന്ന് 'എഡ്ഗർ അല്ലൻപോ'വിന്റെ നിർവ്വചനത്തിൽനിന്നു വെളിപ്പെടുന്നുണ്ടല്ലോ. ഈ ഒരു മണിക്കൂറിനുള്ളിൽ ഒരാളെപ്പറ്റി നമുക്കു എന്തിനാണ് സാധിക്കും? ആയാളുടെ പൂർവ്വചരിത്രവും സ്വഭാവവും കൂലക്ഷമായി പഠനം ചെയ്യാൻ നമുക്കു നിവ്വാഹമില്ല. തന്മൂലം ശരിപ്പകർപ്പിന്റെ കാര്യം ആലോചിക്കുകയേ വേണ്ട. സർവ്വപ്രധാനമായ ചില സംഗതികൾ സൂചിപ്പിക്കുവാൻ മാത്രമേ ഇടമുള്ളൂ.

സ്വഭാവരൂപവൽക്കരണത്തിൽ അത്യധികം ശ്രദ്ധേയമായ ചില ഘട്ടങ്ങളുണ്ട്. മനുഷ്യന്റെ ഭൂതഭാവകാലങ്ങൾ ഈ ദശഘട്ടങ്ങളിൽ പ്രതിഫലിക്കുന്നു. ഭൂതകാലത്തിന്റെ മൂലന്യവും ഭാവിയുടെ പ്രാരംഭവുമാകുന്ന ഈ 'ഗർഭസ്ഥി'യിലാണ് മനുഷ്യസ്വഭാവം പരീക്ഷിക്കപ്പെടുന്നത്. കഴിഞ്ഞുപോയ ജീവിതത്തിന്റെ ഫലം ഈ ഘട്ടത്തിൽ കാണാം. ഭവീഷ്യജീവിതത്തിന്റെ ബീജം നിവാപനം ചെയ്യുന്നതും ഈ ഘട്ടത്തിൽത്തന്നെയാണ്. ഇങ്ങനെയുള്ള ഘട്ടങ്ങളാണ് ചെറുകഥാവിഷയങ്ങൾ.

ഉായി സ്വീകരിക്കപ്പെടേണ്ടതു്. സ്ലീവൻസണിന്റെ 'മാക്കെയിം' എന്ന കഥ ഇതിനു നന്നാതരും ദൃഷ്ടാന്തമാണു് മാക്കെയിം. പ്രകൃത്യാ നന്മയെ സ്നേഹിക്കുന്നു, തിന്മയെ ദോഷിക്കുന്നു. പക്ഷേ മനോദൈർഘ്യലൂണിമിത്തം ആയാൾ സൽപഥത്തിൽനിന്നു കൂടെക്കൂടെ വ്യതിചലിക്കുന്നു! നല്ല, ചതി, മോഷണം, എന്നിവയിൽ ആയാൾ ക്രമേണ കടുങ്ങി വശാവുന്നു. തിന്മചെയ്യുമ്പോഴും ആയാൾ അതിനെ വെറുക്കുന്നുണ്ടു്. പക്ഷേ എന്തുചെയ്യട്ടെ—ഫലം ശൂന്യംതന്നെ! പലപ്പോഴും ആയാൾ പശ്ചാത്തപിച്ചു തിന്മയിൽനിന്നു ഒഴിയുന്നുണ്ടു്. പക്ഷേ പ്രകൃതിസഭാമായ ദൈർഘ്യലൂണിമിത്തം ആയാൾ വീണ്ടും അധർമ്മത്തിൽ നിപതിക്കുന്നു. ഇങ്ങനെ പിറണ്ടുവീണ്ടും പിടഞ്ഞെഴുന്നേറ്റും മുങ്ങിയും പൊങ്ങിയും കരകൾലും കഴിഞ്ഞതിനുശേഷം ആയാൾ ഒരു പീടികയിൽ കയറി ഒരു കൊലപാതകം ചെയ്യുന്നു. ഈ ഘട്ടത്തിലാണു് കഥ ആരംഭിക്കുന്നതു്. അതീതസംഭവങ്ങളെല്ലാം കഥാകാരൻ സൂചിപ്പിക്കുന്നതു പിന്നീടാണു്. ഘാതകനായ മാക്കെയിം പീടികയുടെ മുകൾത്തട്ടിൽ പണപ്പെട്ടി അന്വേഷിച്ചു കയറിച്ചെല്ലുന്നു. ഒരു മുറിയിൽ പ്രവേശിച്ച അവിടെ ഏകാകിയായി ഇരിക്കുമ്പോൾ, ആയാളുടെ ഉള്ളിൽ ഇളകിമറിയുന്ന വികാരങ്ങളും പുരുഷരൂപം അവലംബിച്ച ആയാളുടെ ദൃഷ്ടിക്കു ശോചനീഭവിക്കുന്നു. കഴിഞ്ഞുപോയ കാലത്തേക്കിതിച്ചു ആയാൾ സാവധാനം പശ്ചാലോചിക്കുന്നു. ആയാൾ സ്മരണത്തിൽ സഞ്ചരിക്കുവാൻ പലപ്പോഴും ശ്രമിച്ചിട്ടുണ്ടു്; പക്ഷേ ആയാളുടെ ഉദ്യമം എപ്പോഴും വിഫലമായിട്ടേ ഉള്ളൂ. ഇനി എന്നാണു ചെയ്യുക? പശ്ചാത്താപലിപ്തമായ ഒരു പുതിയ ജീ

വിതം നയിക്കുകയോ? കഴിഞ്ഞതൊക്കെ വിസ്തരിച്ചു കളയുകയോ? പക്ഷേ ആയാളുടെ പണ്ടത്തെ അനുഭവത്തേപ്പറ്റി, ആലോചിക്കുമ്പോൾ ഉത്തമജീവിതം നയിക്കുവാനുള്ള പഴി കാണുന്നില്ല. ആയാൾ വീണ്ടും പാപത്തിൽ താപതിക്കും. എന്നാൽ പണ്ടത്തേപ്പോലെതന്നെ ജീവിതം കഴിച്ചുകൂട്ടുകയോ? ഒരു ഘാതകകർമ്മത്തിന്റെ ഫലത്തിൽനിന്നു ഒഴിയുവാൻ മറ്റൊരു കൊലപാതകംകൂടിയെക്കൂടിയോ? പക്ഷേ എത്രനാൾ ഇങ്ങനെ കഴിച്ചുകൂട്ടും? ആയാൾ പ്രകൃത്യാ പാപത്തെ വെറുക്കുന്നു. പുണ്യം തനിക്കു ദരാസമമാണെന്നും ആയാൾ തീർപ്പുപ്പെടുത്തിക്കഴിഞ്ഞിരിക്കുന്നു. അതുകൊണ്ടു നന്മചെയ്യേണ്ടകാര്യം ആലോചിച്ചിട്ടു ഫലമില്ല. തിന്മചെയ്യേണ്ടകാര്യം ആയാൾക്കു ദസ്തഫവുമാണ്. ഈ ധർമ്മസങ്കടത്തിൽനിന്നു യാതൊരു നിവൃത്തിമാഗ്നവുമില്ലയൊ? ഉണ്ടു്. ജീവിക്കുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന കാലത്തോളം തിന്മയിൽ തിന്നു ഒഴിയുവാൻ ആയാൾക്കു സാധിക്കുകയില്ലെങ്കിലും, ജീവിതം അവസാനിപ്പിച്ചു തിന്മയിൽനിന്നു വേർപെടുവാൻ ആയാൾക്കു കഴിയും. അതേ! തന്റെ അതീതജീവിതം നികൃഷ്ടംതന്നെ; സംശയമില്ല. പക്ഷേ ഇനിയെങ്കിലും തിന്മചെയ്യാതിരിപ്പാൻ ആയാൾക്കു സാധിക്കും; ഒരു നിമിഷത്തിനുള്ളിൽ സാധിക്കും. ആത്മഹത്യയോ? അല്ല. അതു ഭീരുക്കൾക്കുള്ളതാണ്. ഇപ്രകാരം നിശ്ചയിച്ചു ആയാൾ തന്നെത്തന്നെ പോലീസുകാരുടെകയ്യിൽ ഏല്പിച്ചു മരണശിക്ഷ വരിക്കുന്നു. എത്രയും ഗൌരവപരവും ആശങ്കാജനകവുമായ ഈ ഘട്ടമാണു കഥാകാരന്റെ പ്രതിപാദ്യവസ്തു. പാത്രസംഭാവത്തിന്റെ മർമ്മ

ത്തെ സ്പർശിക്കുന്ന ഇരട്ടശ്ചെട്ടങ്ങൾ മാത്രമേ ചെറുകഥയിൽ പ്രതിപാദിക്കപ്പെട്ടുവാൻ എടവും ന്യായവുമുള്ളൂ.

മേൽക്കാണിച്ച ദൃഷ്ടാന്തത്തിൽനിന്നു ഒരു കാര്യമുൾക്കൊള്ളുന്നതുമാണ്. മാക്കെയിമിന്റെ സ്വഭാവത്തിൽ ഒരു വ്യതിയാനം സംഭവിക്കുന്നതു നാം കണ്ടുവെല്ലാം. ഇവണ്ണം വ്യത്യാസം സംഭവിക്കുന്ന പാത്രങ്ങളാണ് ചെറുകഥയിൽ പ്രകാശിപ്പിക്കപ്പെട്ടിട്ടുള്ളത്. വ്യത്യാസം സംഭവിക്കുന്നില്ലെങ്കിൽ പാത്രസ്വഭാവത്തിന് വളർച്ചയാകട്ടെ വായനക്കാർക്ക് ജിജ്ഞാസയാകട്ടെ ഉണ്ടാകയില്ല. വളർച്ചയില്ലാത്ത മനുഷ്യൻ വെറും മരപ്പാവയാണ്.

എന്നാൽ വ്യത്യാസം സംഭവിക്കാത്ത പാത്രങ്ങളെ ചെറുകഥയിൽനിന്നു തീരെ ബഹിഷ്കരിയ്ക്കണമെന്നു പറയാൻ ശങ്കയുണ്ട്. യാഥാസ്ഥിതികാവസ്ഥയിൽത്തന്നെ പാത്രത്തിനു അവിരളമായ സ്വഭാവവും ഉണ്ടെങ്കിൽ അതു ചെറുകഥാവിഷയമാക്കുന്നതിൽ എന്താണ് വിരോധം എന്നു ചോദിക്കാവുന്നതാണ്. ഇംഗ്ലീഷിൽ 'ബാർട്ടിൽബി' എന്നൊരു കഥയുണ്ട്. ഏറെനാൾ ഒരു താപാലാപ്പീസിലെ 'ഡെഡ്'ലെറർ (ആളില്ലാത്തതു) ഡിപ്പാർട്ടുമെണ്ടിൽ പണിയെടുത്തതിന്റെ ഫലമായി മിക്കവാറും മുതപ്രായനും യന്ത്രസമാനനുമായിത്തീർന്ന ഒരു മനുഷ്യനാണ് ബാർട്ടിൽബി. ഈ മനുഷ്യനിൽ യാതൊരു സ്വഭാവാന്തരവും സംഭവിക്കുന്നില്ല. എന്നാലും കഥ ഏറെ രസപ്രദമാണ്. അതിന്റെ കാരണം, ബാർട്ടിൽബിയുടെ സ്വഭാവത്തിനു യാഥാസ്ഥിതികാവസ്ഥയിൽത്തന്നെ അഭൂതപൂർവ്വമായ ഒരു ആകർഷകതമുണ്ടെന്നുള്ളതുതന്നെ. കാഴ്ചബ്ലാവിൽ പഞ്ഞിനിറച്ച വെച്ചിരിക്കുന്ന ഒരു അപൂർവ്വജന്തുവിന്റെ തോൽ നമ്മെ ആകർഷിക്കുന്നി

പ്ലെയോ? ഏതാണ്ടിപ്രകാരമാണ് ബാർട്ടിൽബിയുടെ സ്വഭാവം.

പക്ഷെ ഈ ദൃശ്യശ്രവ്യങ്ങളെല്ലാം അസുഖഭമാണ്. വ്യത്യാസം സംഭവിക്കുന്ന പാത്രങ്ങളാണ് പ്രായേണ ചെറുകഥയിൽ പ്രകാശിക്കപ്പെടുന്നത്. കഥാപാത്രത്തിന്റെ സ്വഭാവരൂപവൽക്കരണം ഇനിയും പൂർണ്ണമായിട്ടില്ലെന്ന് വായനക്കാരൻ തോന്നിയാൽ മാത്രമേ ജീജ്ഞാസയ്ക്കു അവകാശമുണ്ടാകയുള്ളൂ. മിക്ക കഥാകാരന്മാരും യുവജനങ്ങളെയൊന്നല്ലൊ കഥാപാത്രങ്ങളായി സ്വീകരിക്കുന്നത്. കഥാനായികയ്ക്കു 15-മുതൽ 20-വരെയും കഥാനായകനു 20-മുതൽ 30-വരെയും വയസ്സുണ്ടാകും. ഇതിന്റെ കാരണമെന്തു? കഥാപാത്രത്തിന്റെ തന്മയത്വം വയസ്സിനെയല്ല ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നുള്ള സംഗതി നിവ്വിവാദമാണ്. പിന്നെ എന്തുകൊണ്ടാണ് യുവാക്കന്മാരെ കഥാപാത്രങ്ങളാക്കുന്നതിൽ കഥാകാരന്മാർക്കു ഇത്രമാത്രം ഔത്സുക്യം? കാരണം മറ്റൊന്നുമല്ല. മേല്പറഞ്ഞ സംഗതിതന്നെയാണു ചെറുകഥകളിൽ യുവാക്കന്മാരുടെ ബാഹ്യലക്ഷണങ്ങളെ ഫോതു. യുവാക്കന്മാരുടെ സ്വഭാവം ഇനിയും യാഥാസ്ഥിതികമായിട്ടില്ല. എത്രയും വിഷമതരമായ ഒരു സന്ധിയിലാണ് അവർ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നത്. അടുക്കൂടെ ഗതി ഇങ്ങോട്ടോ അങ്ങോട്ടോ, നമ്മയിലേക്കോ തിന്മയിലേക്കോ, ദുഃഖത്തിലേക്കോ സന്തുഷ്ടിയിലേക്കോ, ഉന്നതിയിലേക്കോ സന്നതിയിലേക്കോ എന്നു ശങ്കിക്കേണ്ടതായ ഒരു കാലമാണ് അത്. മനുഷ്യസ്വഭാവത്തിന്റെ ഏറ്റവും രസകരമായ സന്ധി ഇതല്ലയോ? ഇക്കാരണത്താലാണ് യുവജനങ്ങൾക്കു ചെറുകഥയിൽ ഇത്രമാത്രം

നൽകപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. യുവജനങ്ങളുടെ വിഭാഗീയമായ സൗന്ദര്യം അവരുടെ ആകർഷകതയെ വർദ്ധിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെന്നുള്ളതു ശരിതന്നെ! പക്ഷെ കഥാകാരന്മാർ മുഖ്യമായി ശ്രദ്ധ പതിക്കുന്നത് അവരുടെ സ്വഭാവത്തിന്റെ സന്ദിഗ്ദ്ധാവസ്ഥയിലാണ്.

വയോവൃദ്ധന്മാരെ ചെറുകഥയിലേ നായകന്മാരക്കരുതേ, എന്നൊരു സംശയം അവശേഷിച്ചേക്കാം. നമ്മുടെ കഥാകൃത്തുകൾക്കു വൃദ്ധന്മാരോടു വലിയ അവജ്ഞയുള്ളതുപോലെ തോന്നുന്നു. പക്ഷെ യൗവനം സൗന്ദര്യത്തേയും വയസ്സിനേയുമല്ല പ്രഥമമായി ആശ്രയിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നും ചില വൃദ്ധന്മാർക്കു ഒരു പക്ഷെ ഇരുപതു വയസ്സുള്ള നരംതരുണരേക്കാൾ യൗവനമുണ്ടായിരിക്കാവുന്നതാണെന്നും നാം ഓർക്കേണ്ടതാണ്. എൺപതിൽപരം വയസ്സുള്ള 'ലിയർ' രാജാവിന്റെ സ്വഭാവത്തിൽ വ്യത്യാസം സംഭവിക്കുന്നതായി നാം കാണുന്നു. അദ്ദേഹത്തിന്റെ ഹൃദയം വാസ്തവത്തിൽ യൗവനയുക്തമാണ്. അപ്രകാരം തന്നെ, 'രാമരാജാബഹദൂരി'ലേ മദ്ധ്യവയസ്കനായ കേശവൻസ്തിത്താനം വാസ്തവത്തിൽ ഒരു യുവാവാണ്. നേരേമറിച്ചു, ഇരുപതു വയസ്സുള്ള ഒരു യുവാവിന്റെ സ്വഭാവം യൗവസമനം അദ്ദേഹവും നിഷ്പന്നമുമായിത്തീർന്നിട്ടുണ്ടെന്നും വരാം. തന്നിമിത്തം പ്രായാധിക്യം നായകസ്ഥാനത്തിനു ഒരു പോരായ്കയാകണമെന്നില്ല. എന്നിരുന്നാലും പ്രായേണ ചെറുപ്പക്കാരിലാണ് സ്വഭാവലാഘവം കണ്ടുവരുന്നതെന്നുള്ളതു അവിരക്തിതമാണല്ലോ. അതുകൊണ്ടാണു കഥാനായകന്മാരിൽ അധികംപേരും യുവാക്കന്മാരായിരിക്കുന്നത്.

എന്നാൽ നമ്മുടെ കഥാകാരന്മാർ യൗവനത്തിന്റെ പ്രധാനഗുണമായ സ്വഭാവലാഘവത്തിൽ വേണ്ട വിധം ദൃഷ്ടിപതിക്കുന്നില്ല. സൗന്ദര്യനിരീക്ഷണത്തിലാണ് അവർ സർവ്വാപരി, ദത്താവധാനന്മാരായി കാണപ്പെടുന്നത്. ബാഹ്യസൗന്ദര്യം മനോമോഹനം തന്നെ; സംശയമില്ല. പക്ഷേ മറ്റു ഗുണങ്ങളെല്ലാം സൗന്ദര്യത്തിനായി ഫോമിക്കുന്നതു ഒട്ടുംതന്നെ ഉചിതമല്ല. അതിലും വിശേഷിച്ചു, കേവലം ആദർശപരമായ സൗന്ദര്യധാമങ്ങളെ സൃഷ്ടിക്കുന്നതുകൊണ്ടുള്ള പ്രയോജനം സംശയാസ്പദമാണ്. മലയാളത്തിൽ കറുത്ത സ്ത്രീകളുണ്ട്; വെളുത്ത സ്ത്രീകളുമുണ്ട്; ഈ രണ്ടു നിറങ്ങൾക്കു മദ്ധ്യേ അസംഖ്യം മിശ്രചർണ്ണങ്ങളുമുണ്ട്. ഒരു ശരാശരിക്കണക്കു എടുക്കുന്നപക്ഷം ഒരുവക തവിട്ടുനിറം—അഥവാ കരിഞ്ഞ കാപ്പിയിൽ പാലൊഴിച്ചാലുള്ള നിറം—ആയിരിക്കും സാമാന്യമായി കാണപ്പെടുക. എന്നാൽ നമ്മുടെ കഥാനായികമാരുടെ നിറം എപ്പോഴും പത്തരമാറുള്ളതുകൊണ്ടാണ്. ഞാൻ പല ചെറുകഥകൾ വായിച്ചിട്ടുണ്ട്; പക്ഷേ പത്തരമാറിൽ ഒരുമാറ്റൊരിക്കലും കുറഞ്ഞിട്ടുള്ള ഒന്നിലധികം നായികമാരെ ഞാൻ കണ്ടിട്ടില്ല. “എന്റെ ആദ്യത്തെ ഫീസ്” എന്ന കഥയിലെ നായികയുടെ നിറം അല്പം ഇരുണ്ടിട്ടാണ്. മറ്റു യാതൊരു ദൃഷ്ടാന്തവും ഞാൻ ഓർക്കുന്നില്ല. പ്രണയാഭിവികാരങ്ങൾ പത്തരമാറുള്ള തങ്കക്കൊടികളുടെ അട്ടിപ്പേറാണെന്നോ? നിറത്തിനു അല്പം ശോഭക്കുറവുണ്ടെങ്കിൽ വേറെ എന്തു ഗുണമുണ്ടായാലും ഫലമില്ലെന്നോ? പരമാർത്ഥം അപ്രകാരമല്ല. കഥാകാരന്മാർ സൗന്ദര്യത്തെ ഇത്ര കാര്യമായി ആ

ശ്രയിക്കുന്നതു സ്വഭാവം പ്രകാശിപ്പിച്ചു ചമൽക്കാരം ഉള്ളവാക്കുന്നതിൽ അവർക്കുള്ള അസാമത്യം കൊണ്ടാണെന്നാണു വിചാരിക്കേണ്ടതു്. സ്വഭാവവിശദീകരണത്തിന്നു തന്മയതപമുണ്ടെങ്കിൽ, നിറത്തിന്നു ഒന്നോ രണ്ടോ മാറ്റം കുറഞ്ഞാലും തരക്കേടില്ല. എന്നാൽ സ്വഭാവം പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ അനിപുണന്മാർ ഉദാസീനരോ ആയ കഥാകാരന്മാർ സൗന്ദര്യംകൊണ്ടു വായനക്കാരെ വിഭ്രമിപ്പിച്ചു കാര്യംനേടിക്കളയാമെന്നു കരുതി “പല വടിയും വന്നു തികഞ്ഞു-” എന്നിങ്ങനെ വർണ്ണിച്ചുതുടങ്ങുന്നു.

പക്ഷെ ചെറുകഥാകാരന്മാർ മുഖ്യമായി ശ്രദ്ധിക്കേണ്ടതു വിഷമഘട്ടങ്ങളിൽ പാത്രങ്ങളുടെ അന്തരംഗത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന സൂക്ഷ്മവ്യത്യാസങ്ങളാണ്. ഈ വ്യത്യാസത്തിന്റെ അവസ്ഥാവിശേഷങ്ങളും അവർ നിർദ്ധാരണം ചെയ്തു യഥായോഗം പ്രകാശിപ്പിക്കേണ്ടതാകുന്നു. അകാരണവും ആകസ്മികവുമായ രൂപാന്തരം നീർസജനകമാണ്. ചില ചെറുകഥകളിൽ ഔഷ്യാപാത്രങ്ങൾ പെട്ടെന്നു സദ്വൃത്തരായിത്തീരുന്നതു കാണാം. ഈ രൂപാന്തരം എങ്ങനെ സംഭവിച്ചുവെന്നു നിർണ്ണയിക്കുവാൻ പ്രയാസം. പ്രതിനായകൻ പലേ ആസൂരകർമ്മങ്ങൾ ചെയ്യുകയും നാവിധതന്ത്രങ്ങൾ പ്രയോഗിക്കുകയും ചെയ്യുന്നു. ഒട്ടവിൽ ആയാൾ പെട്ടെന്നു പശ്ചാത്തപിച്ചു തന്റെ പൂർവ്വകൃത്യങ്ങളെല്ലാം എഴുത്തു വഴിയേക്കോ അഭിമുഖമായോ വിളിച്ചു പറയുന്നു. ‘അപ്പക്കുട്ടൻ ഔഷ്യാനാണോ?’ എന്ന കഥയിൽ അപ്പക്കുട്ടൻ പലേ ഔഷ്യാകൃത്യങ്ങൾ ചെയ്തുകഴിഞ്ഞതിനുശേഷം റംഭൂണിലേക്കു ചാടിപ്പോയി അവിടെ നിന്നു പശ്ചാത്താപമസ്പഷ്ടമായ ഒരു എഴുത്തു അയക്കുന്നു. ആയാ

ഒരു പശ്ചാത്താപത്തിന്റെ കാരണം എന്താണെന്നു കഥയിൽ നിന്നു വിശദമാകുന്നില്ല. ഈ ദൃശ്യദൃഷ്ടാന്തങ്ങൾ നമ്മുടെ ചെറുകഥകളിൽ സുലഭമാണ്. കഥയിലേ ഓർമ്മപ്പെടുത്തൽ നിവാരണം ചെയ്യുവാൻ വേറെ യാതൊരു മാർഗ്ഗവുമില്ലാതെ വരുമ്പോഴാണ് കഥാകാരന്മാർ ഇത്തരം രൂപാന്തരങ്ങളെ ആശ്രയിക്കുന്നത്. ഈ നയം കേവലം ബാലിശമാണെന്നു പറയേണ്ട. എന്നാൽ ഉത്തമകഥാകാരന്മാർ പാത്രസ്വഭാവത്തിൽ സംഭവിക്കുന്ന വ്യത്യാസങ്ങൾ അനുപദം സൂക്ഷ്മാവലോകനം ചെയ്തു അവസകാരണം വർണ്ണിക്കുന്നു. കാലക്രമം ചില സൂചനകൾ നൽകി അവർ വായനക്കാരെ വ്യത്യാസഗ്രഹണത്തിനു സന്നദ്ധരാക്കുന്നു; വ്യത്യാസത്തിന്റെ ഓരോ പടിയും അവർ വ്യക്തമാക്കുന്നു; തന്മൂലം അതു സംഭാവ്യമാണെന്നു വായനക്കാർക്കു ബോധപ്പെടുന്നു. 'മാർക്കേയിമി'ന്റെ സ്വഭാവം അത്തരത്തിലുള്ളതൊന്നാണ്. ടാഗോറിന്റെ 'നിധി' എന്ന കഥയിൽ, മൃത്യുഞ്ജയന്റെ സ്വഭാവത്തിലും ജീവിതോദ്ദേശത്തിലും സംഭവിക്കുന്ന വ്യത്യാസം അതിമാത്രം വിശ്വാസ്യമാണ്.

പാത്രങ്ങളുടെ വിശ്വാസ്യത പാലിയുക്തത്തിൽ ഒരു ചില്ലറക്കാര്യം കൂടി കഥാകാരന്മാർ ഒഴുതിയെന്നാൽ നന്ന്. കഥാപാത്രങ്ങൾക്കു നൽകപ്പെടുന്ന പേരുകൾ ഉചിതമായിരിക്കണം. പേരിന്റെ ധ്വനി പാടുള്ളതോളം സ്വഭാവദ്വാരകമായിരിക്കണം. വൻകാര്യങ്ങളിൽ ഏർപ്പെട്ടിരിക്കുന്നവരുടെ പേരുകൾ മഹനീയവും ഹാസ്യപാത്രങ്ങളുടെ പേരുകൾ ഹാസ്യോദ്യമായിരിക്കേണ്ടതാണ്. "കോത പ്രപഞ്ചഗതിയെക്കുറിച്ചു ആലോചി

ച്ചു, മരണമാണു സ്വീകാർച്ചമെന്നു തീർച്ചപ്പെടുത്തി, ആ
 ത്വഹത്യ.ചെയ്തു" എന്ന വാക്യം വായിക്കുമ്പോൾ നമുക്കു
 എന്തെന്നില്ലാത്ത ഒരു നേരംപോക്കു തോന്നാതിരിക്കയി
 ല്ല. 'ആത്മഹത്യ' നിഷിദ്ധമാണെങ്കിലും അതു ബ്രൂട്ടസ്,
 കേരോറ, മുതലായ മഹാനായ പ്രവൃത്തിയായിട്ടാണു
 നാം ധരിച്ചുവെച്ചിട്ടുള്ളതു്. 'കോത്'യ്ക്കും 'ആത്മഹത്യ'
 ക്കും തമ്മിൽ വലിയ പൊരുത്തം കാണുന്നില്ല. അപ്രകാ
 രം തന്നെ "ഉദാരമതിയും കലാനിപുണനുമായ കണ്ട
 ച്ചാര" എന്നു പറയുമ്പോഴും, പേരിന്റെ അന്തർവി
 ത്വം നമുക്കു ബോധപ്പെടുന്നു. പക്ഷെ പാത്രങ്ങളെ നാമക
 രണം ചെയ്യുന്നതിൽ നമ്മുടെ ചെറുകഥകളിൽ വലിയ
 പോരായ്മയൊന്നും കാണുന്നില്ല; തന്മൂലം ഈ വിഷയ
 ഭത്തക്കുറിച്ച് ഇനിയും ഉപപാദിയ്ക്കേണ്ടതില്ല.



അദ്ധ്യായം 8.

സംഭാഷണം

“അല്ലയോ ഇഷ്ടപത്നി! ഭവതിയുടെ ആഗമനത്തെ പ്രതീക്ഷിച്ചു എത്രനേരമായി ഞാൻ ഇവിടെ അക്ഷമനായി സ്ഥിതിചെയ്യുന്നു!”

“പ്രാണനാഥാ! ഭവാന്റെ അക്ഷമയെ പരീക്ഷിച്ചുതന്ന ഞാൻ സവിനയം ക്ഷമയാചനം ചെയ്തുകൊള്ളുന്നു.”

ഇങ്ങനെ ഒരു സംഭാഷണം കഥയിൽ കണ്ടാൽ നമുക്കു എന്തെന്നില്ലാത്ത ഒരു അവജ്ഞയുണ്ടാകാതിരിക്കുകയില്ല. എന്താണ് ഈ അവജ്ഞയ്ക്കു കാരണം? പ്രസ്തുത സംഭാഷണം സംഭാവ്യമല്ലേ? അതേ, ഒരു വിധത്തിൽ സംഭാവ്യമാണെന്നു! ഇങ്ങനെയുള്ള ഒരു ശബ്ദസമുച്ചയം മനുഷ്യകണ്ഠത്തിൽ നിന്നു പുറപ്പെടുവാൻ പാടില്ലെന്നില്ല. അസംഭാവ്യമല്ലാത്തതൊക്കെയും സംഭാവ്യമാണല്ലോ. പക്ഷെ കഥയിലെ സംഭാഷണത്തിൽ സംഭാവ്യത മാത്രമല്ല, വേറൊന്നുകൂടി നാം പ്രതീക്ഷിക്കുന്നുണ്ട്. അതായത്: വിശ്വാസ്യത. കഥാപാത്രങ്ങൾ മുറിക്കകത്തു ചെയ്യുന്ന സംഭാഷണം കഥാകാരൻ താക്കോൽപ്പഴുതിലൂടെ ചെയ്തിയോത്തു കേട്ടതാണെന്നു തോന്നിക്കുമാറുള്ള യാഥാർത്ഥ്യസംബന്ധമാണു കഥകളിലെ സംഭാഷണത്തിനു മുഖ്യമായി വേണ്ട ഗുണം. മേലുദ്ധരിച്ച സംഭാഷണത്തിലെ ഭാഷാരീതി മലയാളികളുടെ നിത്യപ്രായോഗത്തിൽ ആദരിക്കപ്പെടുന്ന ഒന്നല്ല.

“ആവൂ. എത്രനേരമായി ഞാൻ ഇവിടെ നോക്കി നിൽക്കുന്നു.”

“ക്ഷമിക്കണം”—എന്നോമറ്റോ ആണു പ്രകൃതത്തിൽ നാം സാധാരണമായി ഉപയോഗിച്ചു കേൾക്കാറുള്ളതു്. സാഹിത്യഭാഷാകൌതുകംകൊണ്ടോ ദേശ്യഭാഷാവൈമുഖ്യംകൊണ്ടോ, ദീർഘവാക്യങ്ങളും നവംതികഞ്ഞ ശൈലികളും കത്തിച്ചെലുത്തുന്നതായാൽ സംഭാഷണം പ്രബന്ധമായിത്തീരും. ആറ്റാടപ്രദങ്ങളായ സർഭങ്ങളിൽ നാം ‘ബലേ!’ എന്നോ ‘ഭേഷ!’ എന്നോ അല്ലാതെ, പ്രമോദകരം!, ഹർഷപ്രദായകം! ഇത്യാദി ആശ്ചര്യോക്തി പുറപ്പെടുവിക്കാറില്ല. ഈ തത്വം വഴിയാവണം ഗ്രഹിക്കാത്തതുകൊണ്ടാണു ചില ഗ്രന്ഥകാരന്മാർ ഉചിതമായ ഗ്രാമ്യശബ്ദപ്രയോഗത്തിൽ പോലും ഭീരുത്വം പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നതു്.

എന്നാൽ യാഥാർത്ഥ്യപ്രതീതിയുടെ മാനദണ്ഡം ഭാഷാരീതി മാത്രമല്ല. സംഭാഷണത്തിനു പാത്രാനുമതിയും എന്ന വിശേഷണവും ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടതാണു്. ഒരേ കളരിയിൽ അഭ്യസിച്ചവർപോലും ഒരേവിധത്തിൽ സംഭാഷണംചെയ്യുക ലോകത്തിൽ പതിവില്ല. മനുഷ്യക്രമമില്ലാത്ത മലിമുള്ള സ്വഭാവത്യാസം ശ്രവണമാത്രയിൽ സുഗ്രഹമാണു്. എന്നാൽ ഈ വ്യത്യാസം നിശ്ശബ്ദങ്ങളായ അച്ചുകൾകൊണ്ടു എങ്ങനെയാണു സാധിക്കുക? അതിക്ക്കുശ്മായ സ്വഭാവം, തേന്തുറന്ന സ്വഭാവം ഒരേവിധത്തിലുള്ള അച്ചുകളിലാണല്ലോ പകർത്തേണ്ടിവരുന്നതു്. അപ്രകാരമിരിയ്ക്കെ, മനുഷ്യക്രമമില്ലാത്ത അതീവസൂക്ഷ്മമായ സ്വഭാവത്യാസത്തെ നിർജ്ജീവമായ കരുക്കൾകൊണ്ടു എങ്ങനെയാണു ഉപസ്കരിക്കുക? ഇതിനുള്ള ഏകോപായം ശൈലിയത്രെ. കഥയിലെ ഓരോ പാത്രത്തിന്നു

യും ശൈലി സ്വകീയമായിരുന്നാൽ, മറ്റുള്ള പോരായ്മകളെല്ലാം വായനക്കാരന്റെ വിഭാവനംകൊണ്ടു പരിഹരിക്കപ്പെടാവുന്നതാണ്. ഓരോരുത്തന്റേയും സംഭാഷണശൈലി അവനവന്റെ ജീവിതസരണിയിൽനിന്നു ഉദ്ഭവിക്കുന്നു. സമുദായസ്ഥിതി, കുടുംബസാഹചര്യങ്ങൾ സഹവാസം, വൃത്തിവിശേഷം, എന്നിവയും തലമുറയുടെ ഉയരമുറപരിതഃസ്ഥിതികളും ഓരോരുത്തന്റേയും സംഭാഷണരീതിയെ നിയന്ത്രിക്കുന്നുണ്ട്. സർവ്വോപരി, ഓരോരുത്തനും സഹജമുള്ള വാസനാവിശേഷമാണു സംഭാഷണശയ്യയെ ക്രമവൽക്കരിക്കുന്നത്. വയോഭേദവും ഇക്കാര്യത്തിൽ പരിഗണനീയമാണ്. “മാതേ! ഭവതിയുടെ നാമധേയം എന്താകുന്നു?” എന്നു ഒരു കുട്ടി പറയുന്നതുകേട്ടാൽ അവനെ ഒരു കാഴ്ചക്കുളാവിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കേണ്ടതാണെന്നു നമുക്കു തോന്നാതിരിയ്ക്കയില്ല. പ്രകൃതത്തിൽ, “അമ്മേ! അച്ഛൻ എന്താ അമ്മയെ ‘പിന്നേ!’ എന്നു വിളിയ്ക്കുന്നു?” എന്നോമറ്റോ ആയിരിയ്ക്കും ബാലമുഖത്തിൽനിന്നു പുറപ്പെടുക. ചുരുക്കിപ്പറഞ്ഞാൽ, ഒരുത്തന്റെ സ്വഭാവം രൂപവൽക്കരിക്കപ്പെടുമ്പോൾ പ്രവർത്തനമായ ഉപാധികൾ ഏതൊക്കെയാണോ, അവയെല്ലാം അവന്റെ സംഭാഷണരീതിയേയും സംബന്ധിക്കുന്നുണ്ട്. മനുഷ്യരുടെ സംഭാഷണരീതികൾക്കുതമ്മിൽ ഏതൽഫലമായി ഉണ്ടാവുന്ന സൂക്ഷ്മവ്യത്യാസങ്ങൾ കൗമാരന്റെ ശ്രദ്ധയ്ക്കു വിഷയിഭവിയ്ക്കേണ്ടതാണ്. ഷെയ്ക്സ്പിയർ മഹാകവിയെ ‘പോപ്പ’ പ്രശംസിക്കുന്നതു ഇപ്രകാരമാകുന്നു:- ‘അദ്ദേഹത്തിന്റെ നാടകങ്ങളിലേ സംഭാഷണങ്ങളിൽ വക്താവിന്റെ പേർ ഓരോ സന്ദർഭത്തിലും വിട്ടുകളഞ്ഞാൽപ്പോലും സംഭാഷണരീതി

യിൽനിന്നു വക്താവിന്റെപേർ നമുക്കു നിണ്ണയിക്കുവാൻ സാധിക്കും'. ഇതു അതിപ്രശംസയാണെന്നു ഡോക്ടർ ജോൺസൺ അപലപിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിലും, ഷെയ്ക്സ്പിയർ പ്രയോഗിച്ചിരിക്കുന്ന സംഭാഷണങ്ങൾക്കു വ്യക്തിത്വമുണ്ടെന്നു അദ്ദേഹവും സമ്മതിക്കുന്നുണ്ട്. വ്യക്തിഭേദമില്ലാത്ത സംഭാഷണം നിർജ്ജീവിതമത്രെ. തന്മൂലം കഥാപാത്രങ്ങൾ കേവലം മരപ്പാവകളല്ലെങ്കിൽ അവയുടെ സംഭാഷണരീതിക്കു വ്യക്തിത്വമുണ്ടായിരിക്കുന്നതാണ്. ഓരോ വാക്കും അനന്യവ്യക്തികമായിരിക്കണമെന്നല്ല ഇപ്പറഞ്ഞതിന്റെ അർത്ഥം. ചില ഘട്ടങ്ങളിൽ ഓരോപാത്രത്തിന്റേയും സംഭാഷണത്തിനു വിശേഷലക്ഷണം കല്പിക്കുക അസാധ്യമാണ്. തന്നിമിത്തം വ്യക്തിഭേദം വേണമെന്നുള്ളതു ഒരു സാമാന്യനിദ്ദേശമായി പരിഗണിച്ചാൽ മതിയാകുന്നതാണ്.

സംഭാഷണത്തിന്റെ പാത്രാനുഗുണ്യം ഇതരപാത്രാപേക്ഷമായിട്ടു മാത്രമല്ല പാലിക്കപ്പെടേണ്ടതു്. ഒരു പാത്രത്തിന്റെ സംഭാഷണരീതിതന്നെ സന്ദർഭനൂണമായും കാലാനുസൃതമായും മാറിമാറിക്കൊണ്ടിരിക്കും. സാമാന്യേന അതിഭാഷണപ്രിയനായി കാണപ്പെട്ട ഒരാൾ ക്ഷോഭാവേശത്താൽ മുകനോ അലോക്തവചനനോ ആക്കിച്ചെയ്യപ്പെടുമെന്നു വരരുതോ? പാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണരീതി വികാരഭേദേന ഓരോ സന്ദർഭത്തിലും വ്യത്യാസപ്പെടുകൊണ്ടിരിക്കുന്നതായി മഹാകാവ്യങ്ങളിൽ നാം കാണുന്നുണ്ട്. രാജകാര്യങ്ങളെക്കുറിച്ചു രാജാക്കേശവദാസനോടു നിയമേന ദീർഘമായി വിസ്മയസംഭാഷണം ചെയ്യുന്ന 'ധർമ്മരാജൻ' എന്ന പ്രഥിതയശസ്കൻ തന്റെ മന്ത്രിസത്തമനെ സംഗ്രാമാങ്കണത്തിലേ

കുറഞ്ഞതായെന്നു ചുറ്റത്തിൽ, 'കേശവാ!' എന്ന ശബ്ദം ഉച്ചരിക്കുന്നതിനു മാത്രമേ ശക്തനാകുന്നുള്ളൂ. 'കേശവാ!' 'അടിയൻ'! എന്നീ രണ്ടു പദങ്ങൾക്കൊണ്ടു അവരുടെ സംഭാഷണം നിർവ്വഹിക്കപ്പെടുന്നു. അപ്രകാരമെന്ന, ഭൂതജനങ്ങളോടു ഔലത്യപൂർവ്വം സംഭാഷണം ചെയ്യുന്ന ഒരു രാജസേവകൻ സ്വസ്വാഭാവികമായും ശ്വാസനേപ്രശ്നം പറ്റിപ്പിടിച്ചു മുഖത്തുനിന്നു വന്നു പോകുന്നതും അപൂർവ്വമല്ല. ഇവിടെ ഒരു പാത്രത്തിൽത്തന്നെയാണു വ്യത്യസ്തസംഭാഷണരീതികൾ നാം കാണുന്നത്.

സന്ദർഭത്തെപ്പറ്റിയും കുറഞ്ഞതാണു പറയേണ്ടതുണ്ട്. സഭാ 'നാവിട്ടടിക്കുന്ന' ഒരുവനെ ലോകം അവഹേളിക്കുന്നു. അദ്ദേഹത്തെ, സംഭാഷണം അസ്ഥാനത്തു പ്രയോഗിക്കുന്ന കഥാകൃത്തു ഉപഹാസ്യനായിഭവിക്കും. സംഭാഷണം എവിടെ പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്നുവോ, അവിടെ അതു ഭൂതജനമാണെന്നു അനുവാചകനു തോന്നണം. കഥാകാരന്റെ ധർമ്മം ആദ്യംതന്നെ. സംഭാഷണപദം ഇതിവൃത്തം ചമയ്ക്കുകയെന്നതു നാടകകർത്താവിന്റെ ധർമ്മമത്രെ. തന്മൂലം കഥാകാരൻ സ്വധർമ്മഭിന്നമായ സംഭാഷണപദ്ധതി അവലംബിക്കണമെങ്കിൽ അതിനു തക്കതായ കാരണം വേണം. കേവലം ഭൂതജനമായിട്ടല്ല, രസനിഷ്ഠത്തിങ്കൽ അത്യാവശ്യമായ ഒരു ചടങ്ങായിട്ടാണു സംഭാഷണത്തെ വിനിയോഗിക്കേണ്ടതെന്നു താല്പര്യം.

സംഭാഷണം ഒരിക്കലും കഥാപ്രവാഹത്തിനു പ്രതിബന്ധമായിരിക്കരുത്. നേരേമറിച്ചു അതു കഥാഗതിക്കു സാഹായ്യമായിരിക്കണം. കഥ എപ്പോഴും പുരോ

ഗമനം ചെയ്തുകൊണ്ടിരിക്കുന്നത്. അതു അടിയ്ക്കി. സംഭവങ്ങളെ പിന്നിട്ടു മുഖോട്ടു പ്രവഹിക്കുന്നു. നദികൾക്കു പ്രവഹിക്കുന്ന കഥയെ സംഭാഷണം തടാകമാക്കി ചെയ്യരുത്. നിശ്ചലമായ ഒരു അവസ്ഥ കഥയുടെ സ്വരൂപത്തിനു ഹാനികരമാണ്. തന്നിമിത്തം കഥയിൽ പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്ന സംഭാഷണം ആഖ്യാനവസ്തുത (അതായതു: തുടരെ സംഭവിക്കുന്ന വൃത്താന്തങ്ങളുടെ സ്വരൂപം) തന്നെയായിരിക്കണമെന്നു സിദ്ധമായി.

കഥയുടെ ആരംഭത്തിൽ സംഭാഷണത്തിന് വേറൊരു ധർമ്മംകൂടി ഉണ്ടെന്നുള്ളതു ഇവിടെ വിസ്മരിക്കുന്നില്ല. പൂർവ്വചരിത്രത്തെ വെളിപ്പെടുത്തുവാനായി കഥാരംഭത്തിൽ സംഭാഷണം പ്രയോഗിക്കപ്പെടാറുണ്ടെന്നു മുമ്പൊരിക്കൽ പ്രസ്താവിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ. പക്ഷെ ഇവിടെയും സംഭാഷണവിഷയം ആഖ്യാനവസ്തുതയെന്നാണ്. നടന്നുകൊണ്ടിരിക്കുന്ന സംഭവങ്ങൾക്കു പകരം കഴിഞ്ഞുപോയ സംഭവങ്ങളെ പ്രകാശിപ്പിക്കുന്നവെന്നു മാത്രമേയുള്ളു വ്യത്യാസം. ഉഭയപക്ഷത്തിലും സംഭവപരമ്പരയാണ് സംഭാഷണ വിഷയം.

എന്നാൽ ഇങ്ങനെ സംഭാഷണഭാഗം പൂർവ്വചരിത്രം വെളിപ്പെടുത്തുന്നതു തത്തൽ സന്ദർഭത്തിനു അനുരൂപമായിരിക്കണം. അങ്ങനെയൊരു സംഭാഷണം പ്രകൃതത്തിൽ ഒഴിച്ചുകൂടാത്തതാണെന്നു വായനയ്ക്കാരന് ബോധപ്പെടണം. അനാഖ്യാതമായ വൃത്താന്തങ്ങൾ തന്നെ പ്രകാശിപ്പിക്കുവാനാണ് ഈ സംഭാഷണം ചേർത്തിരിക്കുന്നതെന്നു വായനക്കാരനു തോന്നിയാൽ, തൽക്ഷണം നിരസം ഉളവാകുന്നു. ഷെയ്ക്സ്പിയറിന്റെ As you like it

[നിങ്ങളുടെ ഇഷ്ടംപോലെ] എന്ന നാടകത്തിന്റെ ആരംഭത്തിൽ, കഥാനായകനായ ഒർലാണ്ടോ തന്റെ വിശ്വസ്തഭൃത്യനും ഭീർഘകാലം തന്റെ പിതാവിനേയും തന്നേയും സേവിച്ചിട്ടുള്ളവനുമായ 'ആലോ' എന്ന വൃദ്ധനോടു ഇപ്രകാരം പറയുന്നു:—

ഒർലാണ്ടോ: “അല്ലയോ ആദാമേ! ഞാൻ അതു ഓർക്കുന്നുണ്ട്. ഇവുണ്ണമാണു അച്ഛൻ തന്റെ മരണശാസനത്തിൽ എനിക്കു ആയിരം വെള്ളിനാണയം ചിതുസ്വത്തായിതന്നത്. കൂടാതെ എന്നെ യാഥാർത്ഥവിദ്യാഭ്യാസം ചെയ്യിക്കണമെന്നു ജേഷ്ഠനോടു അദ്ദേഹം താക്കീതുചെയ്യുകയും ചെയ്തുവെന്നു നീ പറയുന്നുണ്ടല്ലോ. അന്നുമുതലാണു എന്റെ കഷ്ടകാലം ആരംഭിച്ചത്. എന്റെ കനിയുസഹോദരനായ ജാകെപസ്സിനെ ജേഷ്ഠൻ പാഠശാലയിലേക്കു പറഞ്ഞയച്ചിട്ടുണ്ട്. അവനു അവിടെ സ്കൂൾഘനീയമായ സംസ്കാരം ലഭിക്കുന്നുണ്ടെന്നാണു പരശ്രുതി. എന്നെയാകട്ടെ ജേഷ്ഠൻ ഒരു മറയനാക്കിത്തള്ളി വീട്ടിനകത്തിട്ടു തെരുക്കുന്നു. എന്റെ കാര്യം അയാൾ അന്വേഷിക്കുന്നതേയില്ല. സദാശങ്കനായ എന്നെ ഒരു മടിയനെപ്പോലെ വളർത്തുന്നതു നീതിയോ? അയാളുടെ കതിരകളെ എത്ര നിഷ്പഷ്ടയോടെയാണു അയാൾ വളർത്തുന്നത്!.....”

ഈ വർത്തമാനമെല്ലാം വായനക്കാക്കു പുത്തരിയാണു്. പക്ഷെ ശ്രോതാവായ ആദാമിനു ഇതൊന്നു പുത്തരിയല്ല. ഒർലാണ്ടോവിനു ആയിരം വെള്ളിനാണയം മാത്രമേ പിതൃസ്വമുള്ളുവെന്നും അയാളുടെ അനുജൻ പാഠശാലയിലാണെന്നും മറ്റും ആദാം വക്താവായ ഒർ

ലാണ്ടോവിനെക്കാൾ നല്ലവണ്ണം ധരിച്ചിരിക്കെ, എന്തിനാണു ഒർലാണ്ടോ ഈ പൂർവ്വകഥാപ്രസംഗം ചെയ്യുന്നത്? വായനക്കാരെ (അഥവാ പ്രേക്ഷകന്മാരെ) ഉദ്ദേശിച്ചാണ് ഷേക്സ്പിയർ ഈ സംഭാഷണം നിബന്ധിച്ചിരിക്കുന്നതെന്നു സ്പഷ്ടമാണ്. ഈ സമ്പ്രദായം തുലോം അസമജ്ഞസവും നീരസപ്രദവുമത്രെ. ചെറുകഥാപ്രസ്ഥാനത്തിൽ അതു തീർച്ചയായും വർജ്ജ്യമാനമാണ്.

സന്ദർഭാനുബന്ധപൂർവ്വമായൊരു ഗുണവും, ഭാഷാരീതിയുടെ ലോകസാധാരണത്വം എന്നീ ഗുണങ്ങൾ സാഹിത്യാത്മകമായ എല്ലാ സംഭാഷണങ്ങൾക്കും ഏറെക്കുറെ ഉണ്ടാകേണ്ടവയാകുന്നു. എന്നാൽ ചെറുകഥയുടെ പരിമിത ഫേതുവായിട്ടു വേറെ ചില ഗുണങ്ങളും ആവശ്യമായി വന്നുകൂടുന്നു.

പാത്രങ്ങളുടെ മനഃസ്ഥിതി വ്യഞ്ജിപ്പിക്കുവാനാണ് ചില ഗ്രന്ഥകാരന്മാർ സംഭാഷണം പ്രയോഗിക്കുന്നത്. 'ശാരദയിലേ' ക്ലബ്ബ് (അഥവാ 'കൊളബ്ബ്') എല്ലാവർക്കും സുപരിചിതമാണല്ലോ. ഈ ക്ലബ്ബിൽ കൂടിയിരിക്കുന്ന വക്കീലന്മാരുടെ സാഹിത്യബോധം എത്രമാത്രമുണ്ടെന്നു കാണിപ്പാനാണ് ഗ്രന്ഥകാരന്റെ ഉദ്ദേശം. നോവൽ പ്രസ്ഥാനത്തെപ്പറ്റി അവിടെ നടക്കുന്ന വാദകോലാഹലം പ്രസ്തുതോദ്ദേശത്തിനു സാധകമായി ഭവിക്കുന്നു. കഥ എടത്തലേ കായ്തുമ്പനോടെപ്പം എടയ്ക്കു തങ്ങിനില്ക്കുകയാണ്. വക്കീലന്മാരുടെ സാഹിത്യസംവാദം കഥാഗതിക്കു സഹായമല്ലെന്നു തന്നെയല്ല, ഒരു വിഘ്നംകൂടിയാണ്. എന്നാലും നോവലിൽ ഈ ഉപപ്രസംഗം കേവലം ത്യാജ്യമല്ല. കഥാപാരായണമധ്യെ വായനക്കാരനുകൾക്കു ഞ്ഞു

ഒരു സമയം വിശ്രമിക്കുവാനുള്ള ഒരു വഴിയമ്പലമാണു അത്. എന്നാൽ ചെറുകഥയിൽ ഇങ്ങനെയുള്ള യാഥാസ്ഥിതികസംവാദങ്ങൾ പ്രായേണ സ്വീകർത്തവ്യങ്ങളല്ല. ചെറുകഥയിലേ സംഭാഷണം കുറേക്കൂടി പരിമിതവും സാങ്കല്പികവുമായിരിക്കണം. സംഭാഷണമധ്യേ, അതിൽ സംബന്ധിക്കുന്ന പാത്രങ്ങളോ അല്ലെങ്കിൽ സാദൃശങ്ങളോ അനക്ഷണം രൂപാന്തരപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കണം. കഥ പാത്രപ്രധാനമാണെങ്കിൽ സംഭാഷണം വികാരത്താൽ പ്രചോദിതമായിരിക്കണം. ചികാര സംബന്ധിയല്ലാത്ത സംഭാഷണം ചെറുകഥയിൽ അസംഗതമാണെന്നു ഉദ്ദേശിക്കണം.

ചില നോവലെഴുത്തുകാർ സോപ്പാഗേജസിലിയായി സംഭാഷണം വിനിയോഗിക്കാറുണ്ട്. രാഷ്ട്രീയമോ സാമൂഹികമോ ആയ ചില നടപടികളെ അപഹസിക്കണമെന്നായിരിക്കാം അവരുടെ ഉദ്ദേശം. തടയ്മ അമ്പർ സ്വാഭാവികമായുള്ള ചില പാത്രങ്ങളിൽ ആരോപിച്ച അപർവഴിയായി സ്വമതം സമർത്ഥിക്കുന്നു. 'ഉദയഭാനു' എന്നകഥയിലുള്ള പല സംഭാഷണങ്ങളും ഗ്രന്ഥകാരന്റെ അഭിപ്രയ പ്രകടനത്തിനുള്ള ഉപകരണങ്ങളാകുന്നു. മറുവിധത്തിൽ അവയ്ക്കു യാതൊരു സാംഗത്യവുമില്ല. ഈ സമ്പ്രദായം ഒരുപക്ഷേ നോവലിൽ അനുവാദമായിരിക്കാം. എന്നാൽ ചെറുകഥയിൽ അതു ഒരിക്കലും സാധിച്ചുവെന്നു ഖണ്ഡകഥാഗാത്രത്തെപ്പറ്റി കറഞ്ഞൊന്നു ചിന്തിച്ചാൽ മനസ്സിലാക്കാവുന്നതാണ്.

അപ്രകാരംതന്നെ തത്പ്രതിപാദനാത്മകമായി ചിത്രീകരിക്കുന്ന സംഭാഷണങ്ങളും ചെറുകഥയിൽ സ്വീകാര്യമല്ല. 'ഇന്ദുലേഖ'യിലെ പതിനെട്ടാം അദ്ധ്യായം ഒരു

ചെറുകഥയിലാണ് നിബന്ധിക്കപ്പെടുന്നതെങ്കിൽ അതിന്റെ അനൗചിത്യം പ്രസ്താവമല്ലേ? പ്രസ്താവായുധം സഭാഭാഷണരൂപത്തിലാണ്; അതിൽ പ്രതിപാദിച്ചിരിക്കുന്ന തത്വങ്ങൾ ശ്രദ്ധേയങ്ങളാണ്; സംഭാഷണരീതി പാത്രങ്ങളുടെ സ്വഭാവത്തിനു ഇണങ്ങിയതാണ്, - എന്നിങ്ങനെയുള്ള പരമാർത്ഥങ്ങൾ വിസംവാദങ്ങളല്ല; ശരിതന്നെ. പക്ഷേ കഥാശരീരത്തിൽ അതു ഒരു 'അന്യപദാത്മ'മാണെന്നു സമ്മതിച്ചു കഴിയൂ. രൂപം സംഭാഷണത്തിന്റേതാണെങ്കിലും പ്രതിപാദ്യവസ്തു ഒരു ഉപന്യാസമാണ്. ഉദാഹരണവിഹ്നം (" ") ഇട്ടതുകൊണ്ടു മാത്രം ഉപന്യാസം സംഭാഷണമാകയില്ലല്ലോ.

ചെറുകഥയിലേ സംഭാഷണത്തിനു സാമാന്യമായി വേണ്ട തുണങ്ങൾ വികാരസംബന്ധം, ചൊറുചൊറുക്കു, രസികത്വം, ഉദാഹരണഗർഭത്വം, എന്നിവയാകുന്നു. എന്നാൽ കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണം എപ്പോഴും ഫലിതമായിരിക്കണമെന്ന് ഇവിടെ നിർദ്ദേശിക്കുന്നില്ല. മി. കെ. സുകുമാരന്റെ ചെറുകഥകളിൽ ഫലിതമയമായ ഉക്തിപ്രത്യുക്തികൾ അതിസുലഭമാണ്. പാരയത്തക്ക കൂർമ്മബുദ്ധിത്വം ഇല്ലാത്ത പാത്രങ്ങൾ പോലും ചുരുക്കഭാഷണം ചെയ്യുന്നതു കേൾക്കുമ്പോൾ, ഈ രസികത്വം പാത്രങ്ങളുടേതല്ല, പ്രത്യുത, കഥാകാരന്റേതാണെന്നു സമാധാനിക്കുകയേ തരമുള്ളൂ. ഗ്രന്ഥകാരന്റെ കശാഗ്രബുദ്ധിത്വവും വാഗ്വിലാസവു പ്രദർശിപ്പിക്കുവാൻ മാത്രം ഉപകരിക്കുന്ന സംഭാഷണങ്ങൾ എത്രകണ്ടു സാധുവാണെന്നു ആലോചിച്ചു തീർച്ചപ്പെടുത്തേണ്ട സംഗതിയാണ്. എന്നാൽ കശാഗ്രബുദ്ധികളായ പാത്രങ്ങൾ സരസമായും ഫലിതമയമായും സംഭാഷണം ചെയ്യുന്നതു ആസ്വാദ്യം തന്നെ.

ഏതെങ്കിലും വിധത്തിലുള്ള ആസ്വാദ്യത ചെറുകഥയിലേ സംഭാഷണങ്ങളിൽ അവശ്യം ഉണ്ടായിരിക്കേണ്ടതാണ്. രസശൂന്യമായ സംഭാഷണം ലോകസാധാരണമായിരുന്നാൽത്തന്നെയും അതിൻ ചെറുകഥയിൽ യാതൊരു സ്ഥാനവുമില്ല. നമ്മുടെ പ്രതിദിനസംഭാഷണം ഒരു സ്വപ്നാലോകത്തിൽ പകർത്തിയാൽ നാം ഇത്രഭാഷണമാണല്ലോ എന്നോർത്തു മുകളിൽ വിരൽവെച്ചുപോകാം. നമ്മുടെ മനസ്സിലിരുപതും 'വായാടി'ത്വവും നമുക്കു തന്നെ പിശ്ചാസ്യമായിത്തീരുന്നതായില്ല. ദുഷ്ടാന്തത്തിനായി 'കഥാകൗമുദി'യിൽ (പുസ്തകം 3, ലക്കങ്ങൾ 6, 7) കാണുന്ന ഒരു 'സംഭാഷണ വിദഗ്ദ്ധനെ' വായനക്കാർക്കു പരിചയപ്പെടുത്തിത്തരാം. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പരിചയം വായനക്കാർ ഇതിനുമുമ്പു സമ്പാദിച്ചിട്ടുണ്ടെങ്കിൽ അതു ഒന്നുകൂടി സ്മരിച്ചുകൊള്ളുക:—

കിഴക്കേമാന്തിൽ വേലുപ്പിള്ളയാണ് നമ്മുടെ 'സംഭാഷണവിദഗ്ദ്ധൻ'. മുപ്പതെ വളരെനാൾ കൂടിയിട്ടു കണ്ട ഒരു സ്നേഹിതൻ കശലപ്രശ്നംചെയ്യുന്നു. "എന്താ, വളരെനാളായല്ലോ തമ്മിൽ കണ്ടിട്ട്". തുടങ്ങണം കഥകൾ, ഇപ്പോൾ എവിടെയാണ്? എന്താണു ജോലി?"

വേലുപ്പിള്ള: "പിന്നേ! അല്ല, മനുഷ്യരെ കളിപ്പിക്കാമെന്നാണു അവൻ വിചാരിച്ചത്"—

ആരാണ് 'അവൻ' എന്നു സ്നേഹിതനു മനസ്സിലായില്ലെന്നു പറയേണ്ടതില്ലല്ലോ വേലുപ്പിള്ള തുടന്നു:—

"—ഞാനാ കളിക്കുന്ന പുള്ളി! തലേദിവസം അവൻ മററുകാഴ്ച പഠഞ്ഞപ്പോഴേ എന്നിക്കു സംശയം ഉണ്ടായിരുന്നു. പിന്നെ ഞാൻ വിചാരിച്ചതു ച

ഉള്ളടവിൽവെച്ചുണ്ടായ ഇടപാടു കിടക്കുന്നു, കൺട്രാക്ടർ പണംതരാമെന്നും ഏറ്റിരിയ്ക്കുന്നു, അതുകൊണ്ടു വഴക്കുണ്ടാക്കിണ്ടയെന്നാണ്. എന്നാലും ഇതു വിടാക്കുന്ന കാര്യമാണോ? പണ്ടത്തെ വാശിയും പോറ്റിയുടെ തെവാക്കും, ഫൈക്കോർട്ടിലേക്കേസ്സും, പിട്ടിക്കാര്യവും— ഇതൊക്കെ ഓർമ്മിയ്ക്കേണ്ട? ഓർമ്മിച്ചാൽതന്നെ മതിയോ? മാപ്പിള വിടുമോ? കമലാക്ഷി ആൾ കട്ടകട്ടിയാണ്. അതു പിന്നെപ്പറയാം. അല്ല, ഞാൻ ഇന്നാൾ തിരുവനന്തപുരത്തു പോയതല്ലേ കേൾക്കേണ്ടതു്—!” അദ്ദേഹം ഒന്നു നിവർന്നിരുന്നു, പിന്നെയും തുടരുന്നു: “—പുനലൂർതിന്നു തീവണ്ടികയറി. അല്ലാ, പറയണമല്ലോ ഈ ഇംഗ്ലീഷുകാരുടെ പരിഷ്കാരം. എത്രവേഗം അങ്ങെത്താമെന്നോ? പണ്ടൊക്കെ എന്തു നടക്കണം! നമ്മുടെ പുരാണങ്ങളിൽ പറയുന്നു, പുഷ്പകവിമാനം രാവണനുണ്ടായിരുന്നെന്ന്. അതാണുപോലും ഇപ്പോഴത്തെ ആകാശവിമാനം! രാവണൻ അതിലാണുപോലും സഞ്ചരിച്ചതു്! രാവണനെ രാമനെ അറാണ് നല്ലവൻ? പറയണം. പണ്ടു പൊന്നമ്പലം പിള്ളയും സർ സദാശിവയ്യയും കൂടി വലിയ വഴക്കല്ലായിരുന്നു. ഇക്കാര്യത്തിന്? ഇഷ്ടാ, ഒരു കാര്യം അറിയേണ്ടിയിരിക്കുന്നല്ലോ. മിസ്റ്റർ സദാശിവയ്യർ പെൻഷൻ ആയി, ഇല്ലേ? നല്ല ആൾ. ഇപ്പോൾ സത്യാസജീവിതമാണുപോലും. തിയോസഫിക്കു നടക്കുന്നു. പോട്ടെ, നിങ്ങൾക്കു തിയോസഫിയെപ്പറ്റി എന്താണഭിപ്രായം? അവർ പറയുന്ന ലോകങ്ങളൊക്കെ ഉള്ളതാണോ? ഏതായാലും അവർ കാര്യം വഷളാക്കി. ആ കൃഷ്ണമുരതിയുടെ കേസ്സേ! ആളിന്റെ പടം കണ്ടിട്ടുണ്ടോ? എന്തു സന്ദർഭം! ആ തലമുടിയും വെട്ടിയിട്ടു—ഹ! വെറും ക്ലോ.

സ്കോപ്പോ മററതോ; ഏതാ ഭംഗി? ഏനിക്ക ആ വാ
 ല്യാർ പരഞ്ഞതുപോലെ മററതാണിപ്പോ, എന്റെ ഇ
 പ്തം ആരുനോക്കുവാൻ പോകുന്നു? ഞാൻ സാധു. നീ
 ഞളൊക്കെ പരീക്ഷയിൽ ജയിച്ചു വലിയ പദവിയിലാ
 യിപ്പോയി. ഞാൻ പണ്ടത്തെ വേലുപ്പിള. എന്നാ
 ലും ഓർമ്മയിലിരിക്കണം. ഓർമ്മിക്കുവാനും കുറെ വി
 ഷമംതന്നെ. തലയിൽ പല കായ്ക്കുക്കിടന്നു കറുത്ത
 വോഴാണോ ഓർമ്മിക്കുക? പോകട്ടെ, ഏതായാലും
 ഞോ തലച്ചോറുകൊണ്ടോ, എന്തുകൊണ്ടാണോ ഓർമ്മി
 ക്കുക? പറയൂ; മിടുക്കനാണെങ്കിൽ—”

ലോകത്തിൽ നാം സാധാരണ കേൾക്കുന്ന സംഭാ
 ഷണം ഇത്തരത്തിലാണെന്നു ഞാൻ പറയുന്നില്ല. എ
 ന്നാലും പലരുടേയും സംഭാഷണം രസ വിഹീന
 വും അനേകാഗ്രവുമാണെന്നു പറയുന്നതിൽ വലിയ
 അബദ്ധമില്ല. അതൊക്കെ അതേ പടി ചെറുകഥ
 യിൽ പകർത്തിയാൽ ചെറുകഥയും രസവിഹീന
 വും അനേകാഗ്രവുമായിത്തീരും. തന്മൂലം യഥാർത്ഥലോ
 കത്തിൽ നടന്നതോ നടക്കാവുന്നതോ ആയ ഏതു സം
 ഭാഷണവും ചെറുകഥയിൽ പകർത്താവുന്നതല്ലെന്നു സി
 ലമായി.

യഥാർത്ഥസംഭാഷണം പകർത്തുന്നതിൽ വേറെയും
 ചില വൈഷമ്യങ്ങളുണ്ട്. മനുഷ്യരിൽ അധികംപേരും
 അതിഭാഷണതല്പരന്മാരാണ്. രണ്ടോ മൂന്നോ മണി
 കൂർ സ്നേഹിതന്മാരുമായി വെടിപറയുവാൻ നമുക്കു യാ
 തൊരു പ്രയാസവുമില്ല. എന്നാൽ രണ്ടോ മൂന്നോ മണി
 കൂററിനുള്ളിൽ നമ്മിൽനിന്നു ഉൾഗളിക്കുന്ന ശബ്ദങ്ങൾ
 ഒരു ചെറിയ ഗ്രന്ഥത്തിൽ ഒതുങ്ങാത്തവിധം അത്രക്കു ബു

മുഖങ്ങളാണ്. പ്രകൃതിത്തിന്ന യോജിച്ചതായ ഭാഗങ്ങൾ അങ്ങമിങ്ങമാത്രം ഉണ്ടെന്നു വരാം. തന്മൂലം യഥാർത്ഥ സംഭാഷണം ചെറുകഥയിൽ പകർത്തുവാൻ ഉദ്യമിക്കുമ്പോൾ അതു യഥാക്രമം വെട്ടിമുറിച്ചു കായുഷ്ണമായ ഭാഗം സ്വീകരിക്കുകയേ നിവ്വാഹമുള്ളൂ.

നാം സംഭാഷണം ചെയ്യുന്നതു ആംഗ്യം, അപാഹ്യാവിക്ഷേപം, മുതലായ ഉപകരണങ്ങളോടുകൂടിയാണ്. ശബ്ദങ്ങളുടെ അർത്ഥം ആംഗ്യഭേദേന പലപ്പോഴും വ്യത്യസ്തപ്പെട്ടുകൊണ്ടിരിക്കും. ഈ ആംഗ്യങ്ങളെ എങ്ങനെയാണ് കഥാകാരൻ പകർത്തുക? ശീലപ്രസംഭാഷണത്തിൽ അസ്പഷ്ടവും അപൂർണ്ണവുമായ പല വാക്യങ്ങളും ഉണ്ടായിരിക്കും. മുഖഭാവഭേദംകൊണ്ടും മറ്റുമാണ് നാം ആ വാക്യങ്ങൾ പൂരിപ്പിക്കുന്നത്. നിരർത്ഥകമായ ശബ്ദസമൂഹം പോലും പ്രസ്തുതഭാവഭേദങ്ങളാൽ അർത്ഥവത്തായിത്തീരുന്നു. എന്നാൽ ഈ ഭാവവ്യത്യാസങ്ങളെ തത്തുല്യങ്ങളിൽനിന്നു വേർപെടുത്തി പ്രകാശിപ്പിക്കുകയെന്നതു അത്യധികം ദുഷ്കരമത്രെ. നാം സാധാരണ 'ഉം' എന്ന ഏഴ്തിവരാറുള്ള അനുസ്വാരാന്തമായ 'ഉം' കാരത്തിന്നു സന്ദർഭപക്ഷേപം എത്രമാത്രം അർത്ഥാന്തരങ്ങളാണ് സംഭവിക്കുന്നതെന്നു നോക്കുക.

“ഞാൻ പോകട്ടെ.”

“ഉം”——ഇവിടെ 'ഉം' എന്ന ശബ്ദം അനന്തതയെയാണ് നിദ്ദേശിക്കുന്നത്. ഈ 'ഉം' കാരത്തെ അല്പം ഇഴുച്ചിട്ടാണ് ഉച്ചരിക്കുന്നതെങ്കിൽ “മനസ്സിലാ മനസ്സോടെ”യാണു അനുവാദം നൽകപ്പെടുന്നതെന്നു വിവക്ഷി.

“തെക്കുതെക്കു ഒരു പോത്തുണ്ടായിരുന്നു”

“ഉം?”

“പോത്തിന്റെ പുറത്തു ഒരു കൂൺ മുളച്ചു”

“ഉം”—ഇവിടെ ‘ഉം’ കാരത്തിനു അനുമാതിയെന്നാകട്ടെ വിസമ്മതിയെന്നാകട്ടെ അർത്ഥമില്ല. കഥപറയുന്നതു ശ്രോതാവു കേൾക്കുന്നുണ്ട് എന്നുമാത്രമേ അർത്ഥമുള്ളൂ.

“ഞാൻ അതു ചെയ്തില്ല”

“ഉം?”

“മറന്നുപോയി”—ഇവിടെ ‘ഉം?’ എന്ന പ്രശ്നത്തിനു ‘എന്തുകൊണ്ട്?’ എന്നാണർത്ഥം.

“എനിക്കു ഒരു കാര്യം ബോധിപ്പിക്കുവാനുണ്ട്”

“ഉം?”—ഇവിടെ ‘ഉം’ കാരം കാരണവാചിയല്ല; ‘എന്താണ് ബോധിപ്പിക്കുവാനുള്ളത്?’ എന്നുള്ള ഒരു വെറും ചോദ്യമാകുന്നു. ഇപ്രകാരംതന്നെ വക്താവു പറഞ്ഞതു കേട്ടില്ല; എന്നോ വേണ്ടവിധത്തിൽ ധരിച്ചില്ല; എന്നോ കാണിപ്പാനായി ടി ശബ്ദം തന്നെയാണു സൂക്ഷ്മവ്യത്യാസങ്ങളോടുകൂടി പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്നത്.

“എനിക്കു അതു ചെയ്യാൻ മനസ്സില്ല”

“ഉം? നീ എന്തു പറഞ്ഞു?”—ഇവിടെ വർദ്ധിച്ചുവരുന്ന കോപമുണ്ടു ‘ഉം’ കാരത്താൽ ഉപസ്കരിക്കപ്പെടുന്നത്.

“ഉം ആകട്ടെ. അവൻ എന്റെ പിടിയിൽ വരും. അപ്പോൾ ഇതിനു പരിഹാരം ചെയ്തുകൊള്ളാം”—ഭാവിയിൽ ചെയ്യാൻപോകുന്ന പ്രതീകാരം ഓത്തു കോ

പത്തിനു തല്പാലശാന്തി വരുത്തുന്നതിനാണു ഇവിടെ 'ഉത്' എന്നു മനസ്സിലിരുത്തുന്നത്.

രോഗികൾ 'ഉത്' എന്നു മുളന്നതു ഭിഡഗമനത്തിനാണു്. 'ഉത്' കാരത്തെ ഇരട്ടിച്ചാൽ ശീലുസമ്മതിയും ത്രിഗുണീകരിച്ചാൽ വിസമ്മതവും പ്രജ്ഞാതിക്ഷണം. "ഉത്! എന്തുചെയ്യാം! വിധിപോലെ വരട്ടെ!" എന്നിങ്ങനെയുള്ള പ്രയോഗത്തിൽ, വിഷാദം ഇടകലന്നുള്ള സമാശ്വാസമാണു 'ഉത്' കാരംകൊണ്ടു സാധിക്കുന്നതു്. ഇങ്ങനെ എണ്ണിത്തുടങ്ങിയാൽ അവസാനമില്ല. യഥാർത്ഥസംഭാഷണത്തിൽ അപൂർവ്വതകൾക്കുവെണ്ടി എത്രമാത്രം അത്യാപ്തപ്രിയങ്ങളെന്നും കഥയിൽ അവയെ അങ്ങനെ തന്നെ പകർത്തിയാൽ അവ എത്രമാത്രം നിരർത്ഥകമായിത്തീരുന്നമെന്നും ഇത്രയും പറഞ്ഞതിൽനിന്നു ഏതാണ്ടു വിശദമായിട്ടുണ്ടല്ലോ.

യഥാർത്ഥസംഭാഷണം പകർത്തുന്നതിനുള്ള മറ്റൊരു വൈഷമ്യം പുനരുക്തിയാകുന്നു. പറഞ്ഞതുതന്നെ വീണ്ടും വീണ്ടും പറയുക വ്യാവഹാരികഭാഷയിൽ അനുവാദ്യമാണെന്നതന്നെയല്ല, ചിലപ്പോൾ അത്യാവശ്യവുമാണു്. പക്ഷേ സാഹിത്യഭാഷയിൽ അതു വിലക്കുണമത്രെ. കഥാപാത്രം അസഭ്യഭാഷണം ചെയ്യുന്നുവെന്നു വിചാരിക്കുക. (ദുഷ്ടാനന്ദം അനാവശ്യമാണു്.) വ്യവഹാരഭാഷയിൽ ഈ അസഭ്യവാക്കുകൾ തെരുതെരെ വന്നുകൊണ്ടിരിക്കുമെങ്കിലും, കഥയിൽ അവ കൂടെക്കൂടെ ആവർത്തിക്കപ്പെടുന്നതു അസഹ്യത്തിന്നു മേതുവാകാതിരിക്കയില്ല. ഇതിന്നു ഒരു വിശേഷകാരണം കൂടിയുണ്ടു്. വായനക്കാരന്റെ മനസ്സു എഴുത്തുകാരന്റെതിനേക്കാൾ

പതിനടിക്കൂ വേഗത്തിലാണ് സഞ്ചരിക്കുന്നത്. ഞാൻ ഇപ്പോൾ എഴുന്ന ഖണ്ഡിക എഴുതിത്തീർക്കാൻ എനിക്കുപത്തുമിനിട്ടു വേണ്ടി വന്നുവെന്നു വിചാരിക്കുക. എന്നാൽ ഇതു വായിക്കുന്ന മാന്യൻ ഇതു വായിച്ചതിൽക്കുവാൻ ഒരു മിനിട്ടു മതി. ഈ ഖണ്ഡികയിൽ ആദ്യനും അസഭ്യഭാഷണമാണു പ്രയോഗിക്കപ്പെടുന്നതെന്നു വിചാരിക്കുക. ഞാൻ ഒരു തെറിവാക്കു എഴുതിക്കഴിഞ്ഞു രണ്ടോ മൂന്നോ മിനിട്ടുകൾ കഴിഞ്ഞിട്ടാണ് മറ്റൊരു തെറിവാക്കു എഴുതുന്നത്. പിന്നെയും രണ്ടോ മൂന്നോ മിനിട്ടുകൾ കഴിഞ്ഞിട്ടാണ് മൂന്നാമതൊരു തെറിവാക്കു എഴുതുന്നത്. തന്നിമിത്തം അവ അടുത്തടുത്താണു ആവിർഭവിക്കുന്നതെന്നുള്ള ബോധം എനിക്കുണ്ടാകയില്ല. നേരെ മറിച്ച് ഈ ഖണ്ഡിക മുഴുവനും ഒരു മിനിറ്റിൽ വായിച്ചുതീർക്കുന്ന അനുവാചകനാകട്ടെ അസഭ്യഭാഷണം ഇടമുറിയാതെ പ്രവഹിക്കുന്നതായിട്ടാണു തോന്നുക. ഏതു തരത്തിലുള്ള പുനഃപുനർക്കതിയായാലും അന്നഭവം ഇപ്രകാരംതന്നെയാണു്. അതുകൊണ്ടു്, പുനരാവർത്തനം ലോകത്തിൽ പതിവുള്ളതാണെന്നുവെച്ചു ചെറുകഥയിൽ അതു സ്വീകരിയ്ക്കാവുന്നതല്ല.

‘വിഷയാഭാസം’ എന്ന അധ്യായത്തിൽ പ്രതിപാദിച്ചതുപോലെ, ഈ വിഷയത്തിലും—അതായതു: സംഭാഷണത്തിലും—യഥാർത്ഥലോകത്തെ അതേപടി ചിത്രണം ചെയ്യുകയല്ല കഥാകാരന്റെ കർത്തവ്യമെന്നും യഥാർത്ഥസംഭാഷണത്തിൽനിന്നു അത്യാവശ്യമായ ഭാഗം മാത്രം വ്യാവർത്തനം ചെയ്തു ഏകാഗ്രമാക്കിച്ചെയ്യുകയാണു അദ്ദേഹത്തിന്റെ ധർമ്മമെന്നും മേല്പറഞ്ഞതിൽനിന്നു സാധിതമായിട്ടുണ്ടായിരിക്കണം.

സംഭാഷണമാത്രമകമയ കഥ സാധുവാനോ, എന്നാണു ഇനി ചിന്തിക്കുവാനുള്ളതു്. കഥാപാത്രങ്ങളുടെ സംഭാഷണമത്രം ഉദ്ധരിച്ചു കഥാതീർമ്മാണം ചെയ്യുക സുകരമാണോ? മി. കെ. സുകുമാരന്റെ ചെറുകഥകൾ അത്യന്തം രോചനീയമാണെന്നു അനുഭവവേദ്യികൾ പറയും. പക്ഷെ അദ്ദേഹത്തിന്റെ കഥകൾ മിക്കവാറും സംഭാഷണാത്മകമാണ്. സംഭാഷണം കഥാകാരന്റെ ഉപകരണം മാത്രമാണെന്നും അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രധാനകരണം കഥനം അഥവാ ആഖ്യാനം ആണെന്നും മുമ്പു പറഞ്ഞിട്ടുള്ളല്ലോ. തന്നിമിത്തം അഖ്യാനവസ്തുത വേണ്ടുവോളം ഇല്ലാത്തകഥ വിലക്ഷണമാണെന്നു പറയാതെ കഴികയില്ല. മാത്രമല്ല, സംഭാഷണമാത്രമായി കഥ എഴുതുവാൻ പുറപ്പെടുന്നവൻ നാടകത്തോടു മല്ലിടുകയാണു് ചെയ്യുന്നതു്. മനുഷ്യനിർമ്മിതമായ സർവകലകളുടേയും പാരമ്യം വഹിക്കുന്ന നാടകകലയോടു 'അഹ. മഹമിതിഭാവ'ത്തിനു പുറപ്പെടുന്ന ഏതു കലയ്ക്കും പരാജയമടയുകയേ ഗതിയുള്ളൂ. മി. സുകുമാരന്റെ ചെറുകഥകൾക്കകളെ 'പ്രഹസനങ്ങൾ' എന്ന പേരാണു കുറെ ശ്രദ്ധി യോജിക്കുക. അദ്ദേഹത്തിന്റെ പ്രഹസനങ്ങളുടെ രാസികൃത്തേപ്പറ്റി ഇവിടെ പക്ഷാന്തരമില്ല.

കഥകളിലേ സംഭാഷണം എഴുതുകയും അച്ചടിപ്പിക്കുകയും ചെയ്യുന്നതിനെക്കുറിച്ചും ഒരു വാക്കു പറഞ്ഞു പ്രകൃതം സമാപിയ്ക്കാം. ഓരോ പാത്രത്തിന്റേയും സംഭാഷണം ഓരോ ഖണ്ഡികയായിട്ടാണല്ലോ ഇപ്പോൾ എല്ലാ ഭാഷകളിലും മുദ്രണം ചെയ്യപ്പെടുന്നതു്. എന്നാൽ പതിനെട്ടാം നൂറ്റാണ്ടിലെ ചില നോവലുകളിൽ കാണു

നതു ഇപ്രകാരമല്ല. അന്നു വിഷയമനുസരിച്ചുള്ള ഖണ്ഡികയാണു നടപ്പുണ്ടായിരുന്നതു്. രണ്ടുപേർ തമ്മിലുള്ള സംഭാഷണം ഒരേ വിഷയത്തെക്കുറിച്ചാണെങ്കിൽ, ഒരേ ഖണ്ഡികയിലായിരിക്കും അതു സംഗ്രഹിക്കുക. എങ്ങനെയെന്നാൽ:—

‘രാമൻ കൃഷ്ണനോടു, “നീ എവിടെനിന്നു വരുന്നു?” എന്നു ചോദിച്ചപ്പോൾ, “തിരുവനന്തപുരത്തുനിന്നു” എന്നു കൃഷ്ണൻ മറുപടി പറഞ്ഞു. “തിരുവനന്തപുരത്തു പോയതു എന്തിനാണു്?” എന്നു രാമൻ . വീണ്ടും ചോദിച്ചപ്പോൾ; “വിശേഷിച്ചൊന്നുമല്ല” എന്നായിരുന്നു പ്രത്യുക്തി.’

ഇന്നാകട്ടെ ടി. സംഭാഷണം ഇപ്രകാരമാണു എഴുതുക:—

രാമൻ:—“നീ എവിടെനിന്നു വരുന്നു?”

കൃഷ്ണൻ:—“തിരുവനന്തപുരത്തുനിന്നു.”

“തിരുവനന്തപുരത്തു പോയതു എന്തിനാണു്?”

“വിശേഷിച്ചൊന്നുമല്ല.”

നവീനസമ്പ്രദായം കണ്ണിന്നും മനസ്സിന്നും കൂടുതൽ ആനന്ദകരമാണെന്നുള്ളതിന്നു സംശയമില്ല. ചൊറുചൊറുക്കും പൂർവാധികമുണ്ടു്. മാത്രമല്ല, “രാമൻ ചോദിച്ചു” “കൃഷ്ണൻ പറഞ്ഞു”, വീണ്ടും രാമൻ ചോദിച്ചു”, എന്നിങ്ങനെ എടുത്തുപറയാതെ കഴിക്കുകയും ചെയ്യാം.



അധ്യായം 9

തലക്കെട്ട്.

“തലക്കെട്ട് എന്തായിരുന്നാലെന്നോ? വാമനനെ പ്രാംശുവാക്കുന്നതിന്നോ പ്രാംശുകായനെ വാമനനാക്കുന്നതിന്നോ തലക്കെട്ടിനു കഴിയുമോ? ‘മല്ല’യുടെ പേര് ‘പുല്ല’ എന്നാക്കിയാൽ അതിന്റെ പരിമളത്തിനു വല്ല കുറവുണ്ടാകുമോ?”—എന്നു ചോദിക്കുന്നപക്ഷം ഈ അധ്യായത്തിനു ഇപ്പോൾത്തന്നെ പൂർണ്ണവിരാമമിടുകയാണു നല്ലത്. എന്നാൽ നല്ല തലക്കെട്ട് ഉത്തമാംഗത്തിനു ഒരു ഭൂഷണമാണെന്നു എന്നെപ്പോലെ വല്ലവരും വിശ്വസിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ ഈ അധ്യായം കേവലം അസംഗതമായി അവർക്കു തോന്നുകയില്ല.

ആദ്യംതന്നെ തലക്കെട്ടു ഒരു വെറും പരസ്യമാണെന്നു നാം ധരിക്കണം. പരസ്യത്തിൽക്കാണുന്ന, ഇന്നു തദധികൃതമായ വസ്തുവിനു ഉണ്ടാകണമെന്നില്ല. ‘സർവരോഗസംഹാരി’കളായ ചില ഗുളികകൾ വാങ്ങിച്ചിട്ടുള്ളവർക്കു ഇതു എടുപ്പത്തിൽ ബോധപ്പെടുന്നതാണ്. മുഖവാചകത്തിന്റെ സൗന്ദര്യത്തിൽ ഭൂമിച്ചു കഥ വായിക്കുവാൻ തുടങ്ങിയവർക്കു പലപ്പോഴും ഇച്ഛാഭംഗം നേരിട്ടിട്ടുണ്ടു്. നേരേ മറിച്ചു, തലക്കെട്ടു അനാകർഷകമായിരുന്നാലും കഥ ഒന്നാന്തരമാണെന്നു വന്നേക്കാം. ജെയിൻ ഓസ്റ്റന്റെ ‘Persuasion’ (പ്രേരണ) എന്ന തലക്കെട്ടു വായിച്ചാൽ പിന്നെ കഥ വായിക്കണമെന്നു മോഹമുണ്ടാകയില്ല. എന്നാൽ തലക്കെട്ടിന്റെ അനുസരികത്വം വ

കവയ്ക്കാരെ കഥ വായിക്കുവാൻ .തുടങ്ങുന്നവർക്കു സാദ്രമായ ആനന്ദാനുഭൂതിയുണ്ടാകുന്നതാണ് .

എന്നിരിക്കിലും, നീരസപ്രദമായ തലക്കെട്ടു പല വായനക്കാരേയും അകറ്റി നിർത്തുന്നതു കഷ്ടമല്ലേ? ‘പരോപകാരം,’ ‘അനുരാഗത്തിന്റെ ദിവ്യതപഃ,’ ‘ത്യാഗമാഹാത്മ്യം’ എന്നിങ്ങനെയുള്ള തലക്കെട്ടുകൾ കണ്ടാൽ എന്റെ കിമാസകുതി തൽക്ഷണം നശിച്ചുപോകുമെന്നു തുറന്നു പറയുകയുണ്ടാകാറുള്ളതു കഥ എത്രതന്നെ മനോഹരമായിരുന്നാലും എനിയ്ക്കു സുഹൃദ്യം? നേരെ മറിച്ചു, തലക്കെട്ടും കഥയും ഒന്നുപോലെ മനോഹരമാണെങ്കിൽ, മയ്യുത്തേറ്റിനു സപരമാധ്യുതം ലഭിച്ചാലെന്നുപോലെ, സർവ്വവും ശുഭമായിരിക്കും.

ഒരു നല്ല തലക്കെട്ടിന്റെ ലക്ഷണങ്ങൾ ഔചിത്യം, വിശേഷപ്രതീതി, ആകർഷകത്വം, നൂതനത്വം, ശുദ്ധത, എന്നിവയാകുന്നു.

തലക്കെട്ടു കഥയുടെ സംക്ഷേപമായിരിക്കണമെന്നില്ല. “രാമൻമേനോനു ഭാര്യയിലുണ്ടായിരുന്ന അവിശ്വാസംനീങ്ങിയതു” എന്നുള്ള തലക്കെട്ടു കഥാസംക്ഷേപമാകുന്നു. ഇങ്ങനെ നീട്ടി വലിച്ചെഴുതുന്നതുകൊണ്ടു യാതൊരു പ്രയോജനവുമില്ല. കഥയോടു ഒരു വിധത്തിലല്ലെങ്കിൽ മറ്റൊരു വിധത്തിൽ ബന്ധമുണ്ടായിരിക്കണമെന്നുള്ളതു. എന്നാൽ ആദ്യന്തരമായ ഒരു ബന്ധം കൂടിയേ കഴിയൂ. കഥയിൽക്കാണുന്ന ചില വാക്യങ്ങൾ എടുത്തു പറയുക മാത്രം ചെയ്താൽ ബന്ധം സാധുവാകയില്ല. കഥയിൽ ഒരേത്തരം ‘ആരോക്കം?’ എന്നോ ‘അന്നും ഞാൻ പറഞ്ഞില്ലേ?’ എന്നോ ഉണ്ടെന്നു വെച്ചു അതിനെ കഥയുടെ

അഭിയാനമാക്കുന്നതിൽ യാതൊരു അത്ഥവുമില്ല. അന്നു ഞാൻ പറഞ്ഞതാണു കഥാമർമ്മമെങ്കിൽ തലക്കെട്ടു ഉചിതമല്ലെന്നു. പക്ഷേ ഈ വാക്കുകൾ ആകസ്മികമായിട്ടാണു കഥയിൽ പ്രയോഗിയ്ക്കപ്പെടുന്നതെങ്കിൽ അവയെ കഥാമുഖത്തിൽ പ്രതിഷ്ഠിക്കുവാൻ യാതൊരു കാരണവുമില്ല. 'കഥാകൌമുദി'യിൽ (പുസ്തകം 3, ലക്കങ്ങൾ 6, 7) ഇതാണു വ്യത്യാസം എന്നു തലക്കെട്ടോടുകൂടിയ ഒരു കഥകാണുന്നുണ്ട്. ഏതോ വ്യത്യാസത്തക്കവിചാരണ കഥാകാരൻ പറയാൻ പോകുന്നതെന്നു വായനക്കാർ പ്രതീക്ഷിക്കുന്നു. പക്ഷേ കഥ ഇതൊന്നുമല്ല. പേരുകേട്ട ഒരു സി. ഐ. ഡി. ഇൻസ്പെക്ടറുടെ പരാക്രമമാണു കഥാവിഷയം. കഥകഴിഞ്ഞിട്ടു ഒരു 'ഫലശ്രുതി' ചേർക്കപ്പെട്ടിട്ടുണ്ട്. അവസാനം, "ഇതാണു തിരുവിതാംകൂർ പോലീസ് ബ്രിട്ടീഷുപോലീസ് തമ്മിലുള്ള പ്രധാന വ്യത്യാസം" എന്നൊരു വാക്യവും യാദൃച്ഛികമായി അവസാനിപ്പിച്ചിട്ടുണ്ട്. തലക്കെട്ടു അന്വേഷിച്ചു ഇനി, അകലെയെങ്കിലും പോകേണ്ടല്ലോ. "ഇതാണു വ്യത്യാസം" എന്നാകട്ടെ. പക്ഷേ ഇങ്ങനെയുള്ള തലക്കെട്ടുകൾ നിരന്തരങ്ങളാണെന്നു പറയാതെ തരമില്ല. 'The Supreme Night' എന്നൊരു ടാഗോർ കഥയുണ്ട്. അതു ശ്രീമാൻ പുത്തഴിത്തു രാമൻമേനോൻ തർജ്ജിമ ചെയ്തിരിക്കുന്നതു 'ഞാൻ കൃതാർത്ഥനായി' എന്നാണു്. തർജ്ജിമ കേവലം അപ്രകൃതമല്ലെന്നു കഥവായിച്ചാൽ ഞായറുമാലയും പക്ഷേ ഒരു ചിത്രനിധിയായ ടാഗോർ സാഹചര്യത്തിനാണു പ്രസ്തുതകഥയിൽ പ്രാധാന്യം കല്പിച്ചിരിക്കുന്നതു്. ആ പരമരാത്രി" കാണു, 'എന്റെ കൃതാർത്ഥത'ക്കല്ല കഥ

യിൽ പ്രാമാണ്യം. തന്മൂലം ടാഗോർ കല്പിച്ചിരിക്കുന്ന അഭിധാനമാണ് കൂടുതൽ സംഗതമായിട്ടുള്ളത്.

തലക്കെട്ടിന്റെ അധികരണം ക്ലിപ്തമായി പറയാൻ പ്രയാസമാണ്. അതുമിക്കവാറും കഥയുടെ സ്വഭാവത്തെ ആശ്രയിച്ചിരിക്കും. കഥാബീജം സംഭവപ്രധാനമാണെങ്കിൽ തലക്കെട്ടും സംഭവസൂചകമായിരിക്കും. 'ഞാൻ വീട്ടിലേക്കു പോകുന്നു' എന്നാണ് ടാഗോർ ഒരു കഥയെ നാമകരണം ചെയ്തിരിക്കുന്നത്. ഈ കഥയിൽ വീട്ടിലേക്കു പോവുക എന്ന സംഭവത്തിനു സർവ്വപ്രാധാന്യമുള്ളതുകൊണ്ടു തലക്കെട്ട് ഉചിതംതന്നെ. പാത്രപ്രധാനമായ കഥയാകട്ടെ പാത്രത്തിന്റെ നാമധേയത്താൽ അറിയപ്പെടണം. 'കബൂലിവാല' എന്ന കഥയിൽ കാബൂൾക്കാരനായ ആ കച്ചവടക്കാരനാണ് പ്രധാനപുരുഷൻ. ആയാളുടെ പുത്രി വാത്സല്യമാണ് കഥാകാരൻ പ്രകാശിപ്പിക്കുവാൻ ശ്രമിച്ചിട്ടുള്ളത്. തന്മൂലം കഥയുടെ പേർ എല്ലാംകൊണ്ടും സമീചിനംതന്നെ. ഇപ്രകാരംതന്നെ, 'തഹാൽ മാസ്തർ,' 'ജേഷ്വസമോദരി,' ഇത്യാദി കഥകളും പാത്രപ്രധാനങ്ങളായതുകൊണ്ടു പ്രധാനപാത്രത്തിന്റെ പേർ ടാഗോർ അവയ്ക്കു നൽകിയിരിക്കുന്നു. മൂന്നാമതൊരു കൂട്ടം കഥകളിൽ പ്രതിപാദ്യമായ വസ്തുവാണു തലക്കെട്ടിനു ആധാരഭൂതം. ടാഗോറിന്റെ 'നീധി,' 'സൂക്ഷിപ്പാൻ ഏല്പിച്ച മുതൽ,' മുതലായ കഥകളിൽ 'കഥാനിമിത്തമായിരിക്കുന്ന വസ്തു ഓരോ കഥയിലും മുഖസ്ഥാനത്തെ അലംകരിക്കുന്നു. 'അവളുടെ പുഞ്ചിരി' എന്ന കഥയിൽ 'അവളുടെ' പുഞ്ചിരിക്കാണ് പ്രാധാന്യം; തന്മൂലം തലക്കെട്ടു ഏറ്റവും സമുചിതംതന്നെ. ഒരു സാഹചര്യമാണ്

കഥയിൽ സൂചിതമായിരിക്കുന്നതെന്തെവിചാരിക്കുക. എന്നാൽ ആ സാഹചര്യത്തിന്റെ പ്രധാനാംശമായിരിക്കും തലക്കെട്ടായിസ്ഥികരിക്കപ്പെടുക. 'അർദ്ധരാത്രി', 'ജ്വലിതപാഷാണം' ഇത്യാദി കഥകൾ സുജ്ഞാതങ്ങളാണല്ലോ. വേറെചിലതലക്കെട്ടുകൾ വെറുംവികൃതിക്കെട്ടുകളാണ്. പ്രതിപാദ്യവസ്തു ആസക്തം വിനോദമയമാണെന്നു കാണിപ്പാനാണ് ഇത്തരം തലക്കെട്ടുകൾ അംഗീകരിക്കപ്പെടുന്നത്. ഇങ്ങനെ കഥാബീജങ്ങളിൽ ഏതെല്ലാം ഇനങ്ങളുണ്ടോ, ആ ഇനങ്ങളെല്ലാം തലക്കെട്ടുകളിലും കാണാവുന്നതാണ്. കഥാബീജത്തെയാണ് ഓരോതലക്കെട്ടും പരാമർശിക്കേണ്ടത്. കഥ വായിച്ചുകഴിയുമ്പോൾ തലക്കെട്ടിന്റെ ശ്രേഷ്ഠത്വം തികച്ചും ബോധപ്പെടണം.

അഭിധാനം കഥാമർമ്മസൂചനമായിരിക്കണമെങ്കിലും കഥയുടെ രൂപത്തെ മുൻകൂട്ടി പ്രഖ്യാപനം ചെയ്താൽ ജിജ്ഞാസ നശിച്ചുപോകും. "ഒരു മുതലനായാട്ട്" എന്ന കഥ പലരും വായിച്ചിട്ടുണ്ടല്ലോ. അതു ഒന്നാന്തരം കഥയാണ്. നായാട്ടിൽ ഭ്രമമുള്ളവർക്കും ഇല്ലാത്തവർക്കും അതു ഒന്നുപോലെ ആസ്വാദ്യതർമാണ്. പക്ഷേ തലക്കെട്ടു ജിജ്ഞാസാപോഷണത്തിനു പര്യാപ്തമല്ല. തലക്കെട്ടാണല്ലോ വായനക്കാരന്റെ ഓർമ്മയിൽ ആദ്യം പെടുക. "ഒരു മുതലനായാട്ട്" എന്നു കാണുമ്പോൾ നായാട്ടിൽ ഭ്രമമില്ലാത്ത ആൾ, "ഹേ! ഇതു നായാട്ടുകാര്യമാണ്. നമുക്കിവിടെ കാര്യമില്ല" എന്ന് പറഞ്ഞു, കഥ വായിക്കാതെ വിട്ടുകളയുവാൻ ഇടയുണ്ട്. വിട്ടുകളയുന്നതുകൊണ്ടുള്ള നഷ്ടം വായനക്കാരനുതന്നെ; സംശയമില്ല. പക്ഷേ തലക്കെട്ടിന്റെ അസാമർത്ഥ്യം കൊണ്ടു വായന

ക്കാരിൽ ഒരാൾപോലും അകന്നു പോകുന്നതു ഒരു ബൃന്ദനയല്ലേ? അപ്രകാരം തന്നെ 'ഒരു സിംഹവേട്ട', 'ഒരു നായാട്ട്' എന്നിങ്ങനെയുള്ള അഭിധാനങ്ങളും തീരെ 'പച്ച'യാണെന്നു സമ്മതിച്ചു കഴിയും. വായനക്കാരന്റെ ജിജ്ഞാസയ്ക്കു ലോപം വരുത്തുന്ന 'പച്ചപ്പുരമാത്മ'ങ്ങളായ തലക്കെട്ടുകൾ ഉപേക്ഷിക്കുകയാണു നല്ലത്.

ചില ചെറുകഥാകൃത്തുക്കൾ കഥാമർമ്മത്തെ സൂചിപ്പിക്കുന്നതിനു പകരം അതു വിളിച്ചുപറഞ്ഞു കൃതകൃത്യമാകാറുണ്ട്. 'രണ്ടു പേരും ജീവിച്ചു' എന്നൊരു കഥയ്ക്കാണ് വായിച്ചിട്ടുണ്ട്. മുതലാണെന്നു ഒട്ടനാൾ വിശ്വസിക്കപ്പെട്ടിരുന്ന 'രണ്ടുപേർ' പുനർജീവിക്കുന്നതാണ് കഥാവസ്തു. എന്നാൽ 'രണ്ടുപേരും ജീവിച്ചു' എന്ന തലക്കെട്ടു കണ്ടതിനു ശേഷമാണല്ലോ നാം കഥ വായിക്കുവാൻ തുടങ്ങുന്നത്. ഏതന്നിമിത്തം അവർ രണ്ടുപേരും മരിച്ചുവെന്നുള്ള വിശ്വാസവും തത്ത്വമായ സ്തോഭവും നമുക്കുണ്ടാകുന്നില്ല. 'മേൽവിലാസം മാറി' എന്നൊരു കഥയുണ്ട്. രണ്ടു കുത്തുകളുടെ മേൽവിലാസം എഴുതിയതിലുള്ള തെറ്റുകൊണ്ടു വന്നുകൂടിയ കുഴപ്പങ്ങളാണു പ്രതിപാദ്യവസ്തു. പക്ഷേ കഥാമർമ്മം തലക്കെട്ടിൽനിന്നു തന്നെ വായനക്കാരൻ ഗ്രഹിച്ചിരിക്കുകൊണ്ടു, കഥാപാത്രായണത്തിൽ നമ്മുടെ ജിജ്ഞാസ സുപ്തപ്രായമായിത്തന്നെ സ്ഥിതിചെയ്യുന്നു. 'അകാരണമായ ഒരു ഭയപ്പാട്' എന്നൊരു കഥയിൽ വായനക്കാരനെ ആദ്യം ഭയംതോന്നുകയും പിന്നീടു അയാൾ ഭയത്തിൽ നിന്നു മുകതനാകയും ചെയ്യണമെന്നായിരിക്കുമല്ലോ കഥാകൃത്തിന്റെ ഉദ്ദേശം. പക്ഷേ തലക്കെട്ടിൽ

നിന്നു ഭയപ്പെട്ടു അകാരണമാണെന്നു ഉറപ്പുമാനമായതു കൊണ്ടു, വായനക്കാരനു ഭയമാകട്ടെ തന്നിവാറണത്തിലുള്ള നിർവൃതിയാകട്ടെ ഉണ്ടാകുന്നില്ല. ഏതെന്നു തലക്കെട്ടു കേവലം വാചുമായിരിക്കരുതെന്നും കഥാമർമ്മത്തെ കാലേക്കൂട്ടി വിളിച്ചുപറയുന്നതു ജിജ്ഞാസോപശമനത്തിന്നും രസമാനിക്കും ഫേതുവായിത്തീരുമെന്നും 'സുതരാം സംസിദ്ധം'.

തലക്കെട്ടു കഥയുടെ ധ്വനിമാത്രമാണെന്ന് സാധിച്ചു കഴിഞ്ഞു. ഇതിൽ നിന്നു വേറൊരു ചായ്വുകൂടി അനുഭവപ്പെടുന്നു. എന്തെന്നുവെച്ചാൽ, കഥയുടെ നൂതനതലക്കെട്ടിൽനിന്നു നമുക്ക് പലപ്പോഴും ഉറപ്പിക്കുവാൻ കഴിയും. ചില കഥാകാരന്മാർ എന്തുപേരാണു കഥയ്ക്കു നൽകേണ്ടതെന്നു തീർച്ചപ്പെടുത്തുവാൻ കഴിയാതെ അപരനാമങ്ങൾ ഘടിപ്പിക്കാറുണ്ട്. 'അന്തോ ഇന്തോ' എന്നുള്ള സംശയം കഥാകാരന്മാർതന്നെ പ്രദർശിപ്പിക്കുന്നു. നാമകരണത്തിലുള്ള ഈ സംശയപ്രകടനം കഥയുടെ ഏകാഗ്രതയെ സംശയകോടിയിൽ തള്ളിക്കളയുകയാണു ചെയ്യുന്നതു. 'കാലം സകലവും തെളിയിക്കും; അഥവാ സ്രീകളെ വിശ്വസിക്കുകയോ?' എന്നൊരു കഥ 'കഥാകൌമുദി'യിൽ (പുസ്തകം 5, ലക്കം 4) കാണുന്നുണ്ട്. ഈ കഥയിൽ, കാലത്തിന്റെ സത്യസന്ധതയ്ക്കോ സ്രീകളുടെ വിശ്വാസ്യതയ്ക്കോ ഏതിനാണു പ്രാധാന്യമെന്നു കഥാകാരനുതന്നെ നിർണ്ണയിക്കുവാൻ കഴിഞ്ഞിട്ടില്ലെന്നു വരുന്നു. കഥയുടെ ഏകാഗ്രത സംശയഗ്രസ്തമാണെന്നു താല്പര്യം. 'ലക്ഷ്മിക്കുട്ടി' അല്ലെങ്കിൽ 'കഥയുടെ കഥ' എന്ന് തലക്കെട്ടോടു കൂടിയ ഒരു 'കഥാ

അമാല ദ്വിതീയതൃതീയകൃതികളിൽ കാണുന്നുണ്ട്. ഈ കഥയിൽ ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിയുടെ സ്വഭാവത്തിനാണോ അല്ലെങ്കിൽ കഥയെഴുതാൻ ഉള്ള സംരംഭത്തിനാണോ പ്രാമുഖ്യമെന്നു പരിനീഷിതമായി പറയാൻ പ്രയാസമാണ്. സരസമായ ഒരു കഥാവസ്തു സൃഷ്ടിക്കാൻ കഥാരചനപ്രസക്തമായ ലക്ഷ്മിക്കുട്ടി ചെയ്യുന്ന സാഹസങ്ങളാണു ഈ ചെറുകഥയിൽ പ്രതിപാദിക്കപ്പെട്ടിരിക്കുന്നത്. അതുകൊണ്ടാണു 'ഒരു കഥയുടെ കഥ' എന്ന അപരാഭിധാനം അതിന് ലഭ്യമായത്. പക്ഷേ ലക്ഷ്മിക്കുട്ടിയുടെ ചരിത്രശുദ്ധിയും ഈ കഥയിൽനിന്നു വെളിപ്പെടുന്നു രണ്ടു ചെറുകഥകളിൽ പ്രതിപാദിക്കേണ്ട സംഗതികളാണു 'ഈ ഒരു കഥയിൽ' സംഗ്രഹിച്ചിരിക്കുന്നത്. തന്മൂലം ഏകാഗ്രത ഭംഗമായിപ്പോയിരിക്കുന്നു. ഈ പരമാർത്ഥ കഥാകാരന്റെ അറിഞ്ഞിട്ടുണ്ടെന്നുള്ളതിനു 'ലക്ഷ്മിക്കുട്ടി, അഥവാ ഒരു കഥയുടെ കഥ' എന്ന തലക്കെട്ടു ഉത്തമ സാക്ഷ്യമാണ്.

ചില തലക്കെട്ടുകൾ വൃത്താന്ത പത്രങ്ങളിലേ ഉപരിവാചകങ്ങളെപ്പോലെയാണ്. 'മെക്സിക്കോയിൽ ഭൂകമ്പം', 'മഹാത്മഗാന്ധി ജയിലിൽ', 'ചീനയിൽ ജലപ്രളയം', ഇത്യാദി വാചകങ്ങൾ വായനക്കാരുടെ ശ്രദ്ധയെ ആകർഷിക്കാൻ പര്യാപ്തമാണെങ്കിലും, അവയുടെ സാഹിത്യത്തിൽ സ്ഥാനം കല്പിക്കാവുന്നതല്ല. മറ്റു ചില തലക്കെട്ടുകൾ കഥാകാരന്റെ ഒരുഭാവത്തെയാണ് സൂചിപ്പിക്കുന്നത്. 'പ്രക്ഷോഭകരമായ ഒരു സംഭവം' എന്നാണു ഒരു ചെറുകഥയുടെ അഭിധാനമെന്നിരിക്കട്ടെ. അതിന്റെ അർത്ഥം വായനക്കാരന്റെ രചനാവികാരങ്ങളെ

ഒരു കഥാകാരൻ നിയന്ത്രിക്കുവാൻ കഴിയുമെന്നതാണ്. “ഞാൻ എഴുതുന്നത് വായിച്ചാൽ വായനക്കാർ ഭക്ഷാഭിജ്ഞാതിരിക്കുകയില്ല. ഈ സംഭവത്തെ പ്രക്ഷോഭകരമാവുന്നവണ്ണമെടുക്കുവാൻ ഞാൻ സമർത്ഥനാണ്” എന്നുള്ള ആത്മപ്രശംസയാണ് പ്രസ്തുതാഭിധയിൽനിന്നു വെളിവാകുന്നത്. അപ്രകാരമെന്നെ, ‘രസകരമായ ഒരു ഘട്ടം’, ‘ഭയങ്കരമായൊരു കൊലപാതകം’ എന്നിങ്ങനെയുള്ള അഭിധാനങ്ങളിലും, വായനക്കാരനെ രസിപ്പിക്കുകയുമാത്രമല്ല ഭയപ്പെടുത്തുകയും ചെയ്യുവാനുള്ള പാടവം തനിക്കുണ്ടെന്നു കഥാകാരൻ പ്രഖ്യാപനം ചെയ്യുകയല്ലേ ചെയ്യുന്നത്? പ്രസ്തുത ഘട്ടം വായനക്കാരൻ രസകരമാണെന്നോ കൊലപാതകത്തെക്കുറിച്ചുള്ള വണ്ണ ഭയങ്കരമാണെന്നോ, കഥാകാരൻ എങ്ങനെ അറിഞ്ഞു? അതു തീർച്ചപ്പെടുത്തേണ്ടതു വായനക്കാരനല്ലയോ? “ഞാൻ നിങ്ങളെ രസിപ്പിക്കുവാൻ പോകയാണ്” എന്നു കഥാകാരൻ പറഞ്ഞാൽ “ഇല്ല, എനിക്കു രസിക്കുവാൻ മനസ്സില്ല” എന്നു വായനക്കാരൻ മർദ്ദമുഷ്ടി പിടിച്ചേക്കാം. ഇനിയും ചില തലക്കെട്ടുകളുണ്ട്. അവ എന്തെങ്കിലും സൂചിപ്പിക്കുന്നുണ്ടെങ്കിൽ, അതു കഥാകാരന്റെ ബാലിശബുദ്ധിമാത്രമാണ്. പ്രാസപ്രയോഗമാണ് ഈ ദൃശാഭിധാനങ്ങളിൽ മുഖ്യമായി ദീക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നത്. ‘മന്നന്റെ കന്നത്തം’, ‘കോമന്റെ കേമതം’, ‘ഭേവിയുടെ ഭാവി’—ഇത്യാദി പ്രയോഗങ്ങൾ ഗദ്യത്തിൽ ബാലിശമാണെന്നു കഥാകാരന്മാർ മനസ്സിലാക്കിയാൽ നന്നു്.

ഈ വക നൂതനതകളെക്കുറിച്ച് ഇനിയും ഉപന്യസിക്കേണ്ടതില്ല. നിസ്സാരസംഗതികളിൽ പോലും കഥാകൃ

ഈ എത്രമാത്രം ശ്രദ്ധാലുവായിരിക്കണമെന്നാണ് ഈ അധ്യായത്തിൽനിന്നു മനസ്സിലാക്കേണ്ടതു്. ഒരു കഥയെ്നാം ഓർമ്മിക്കുന്നതു അഭിധാനമാഗ്നേയത്രെ. തരഭിധാനം താരതമ്യേന നിസ്സാരമാണെങ്കിലും അതു നമ്മുടെ സ്മരണയിൽ സദാ നിലകൊള്ളുന്ന ഒന്നാണ്. തന്മൂലം അതു സമുചിതവും നിർദ്ദോഷവുമായിരിക്കണമെന്നു പറയുന്നതിൽ അസാധാര്യമുണ്ടോ? നിസ്സാരസംഗതികളാണ് മുഹൂർത്തരമായ ഫലത്തെ ഉളവാക്കുന്നതു്. മഹത്തരമായ ഫലം നിസ്സാരസംഗതിയല്ലല്ലോ.

